中国音乐学院博士后流动站

博士后出站报告

论文题目：音乐分析新视角——当代西方音乐分析方法在中国作品中的运用

作者姓名：王广宇
合作导师：高为杰
研究方向：作曲与作曲技术理论

第一章　理论基础　第 3 页

第二章　马思聪的“现代和声”——以莱罗曼《现代和声研究》为参照的分析　第 7 页

第三章　马思聪的循环主题　第 21 页

第四章　主题演化分析法中的中国作品　第 49 页

第五章　比例中的汪立三　第 108 页

第六章　勋伯格的五声性十二音序列与其在罗忠镕作品中的重现　第 147 页

第七章　对作品分析的再认识　第160页

第一章　理论基础

一　理论著作及史料的选择

中国当代音乐创作是接纳十九至二十一世纪西方音乐理论，并将其与本土音乐资源结合的过程。二十世纪初二十至三十年代黄自对十九世纪浪漫主义创作技法的学习，　谭小麟对亨德米特作曲技法的学习，五十年代起苏联四大件作曲技术教学体系的引入，以及自八十年代许多中国作曲家对十二音技法、序列技法和福特音级集合的学习，都属于这一西学东渐、为我所用的过程。一系列属于不同历史时期和学派的作曲技术理论及音乐分析理论的引入，造就了中国作曲家的音乐创作。但这只是一幅总体的画面，在其中的大量具体的细节有待填补，因为在现实中只有不多的作曲家会完全只在一个体系内工作，多数作曲家是在不同体系之间流动，或者作某种中和。

理论家研究西方音乐理论在中国作品中的运用，获得了一系列成果，如复调手法在中国作品中的运用[1]，十二音序列技法在罗忠镕作品中的运用[2]，音级集合理论在高为杰作品中的运用[3]等。这些研究在引进、消化西方理论的同时，观察出中国作曲家对这些理论与技法各自的运用方式及所作的改造。本研究延续这一作法，但采用新的理论视角。西方在二十世纪出现众多新的音乐分析理论与方法，其研究的对象是历史上的已经备受关注的作品，分析成果是崭新的，解释了旧有分析方法难以解释的现象，提出了前人没有关注过的新问题。本研究选用的四套理论为：莱罗曼（法国）《现代和声研究》[4]（1915）；丹第（法国）《作曲教程》[5](1912，1948)；雷替（奥地利）《音乐中的主题演化》[6]（1951）；贺维（英国）《比例中的德彪西》[7]（1986）。此外本研究将勋伯格作于1925年的十二音作品《四首合唱曲》之四《情人愿》(Der Wunsch des Liebhabers) 的序列设计手稿作为理论基础。

莱罗曼《现代和声研究》专门研究二十世纪初年法国音乐即印象派音乐的和声技法，其理论核心在于采用三和弦观念解释多样及复杂的和声现象。我们知道马思聪早年在法国学习音乐，大量接触到印象派音乐。有无实证可以显示马思聪的和声技法中确切哪些来源自印象派，哪些有另外的来源，哪些属于作曲家个人的创造？将《现代和声研究》的分析方法运用在马思聪音乐中，可以得到精细的结果，在理论上显示出马思聪与法国印象派的关联以及区别，突显他的个人创造。丹第《作曲教程》是他对作曲的各方面的总结，篇幅浩大，其中专门论述法国乐派的“循坏奏鸣曲”的部分，提供了理解马思聪结构设计上的思想。

莱罗曼一书目前在中国的专业音乐研究尚无有人提及。丹第一书则在一部专门论丹第作品的硕士论文[8]中有大量涉及，但本研究的关注点与其并无重复。雷蒂的分析方法在中国八十年代有一些传播。二千年后出现雷蒂著作小部分段落的中文介绍[9]。美国理论家罗伊格—

---

[1]朱世瑞：《中国音乐中复调思维的形成与发展》，北京：人民音乐出版社 1992 年版。
[2]郑英烈：《十二音技法在中国音乐作品中的运用》，《音乐研究》1986 年第 1 期。
[3] 田刚：《高为杰的钢琴作品《秋野》分析——兼论“十二音场集合技法”》，《中国音乐》2005 年第 2 期。
[4] René Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, trans. Herbert Antcliffe (Boston, 1915)
[5] Vincent d' Indy: *Cours de Composition Musicale*, Paris: A. Durand et Fils, 1948.
[6] Rudolf Reti, *Thematic Process in Music*, New York: Macmillan Publishing Co., 1951.
[7] Roy Howat, *Debussy in Proportion*, Cambridge: Cambridge University Press,1983.
[8] 曹阳：《丹第《伊斯塔尔》的历史文化阐释》（硕士论文），武汉音乐学院 2013 年。
[9] 姚恒璐：《现代音乐分析方法教程——现代作曲技法丛书》，长沙：湖南文艺出版社 2003 年版。

弗朗科利《理解后调性音乐》[10]一书中扼要论述了贺维著作中的一个分析案例，随该书中文翻译本2012年的出现，贺维的比例分析法首次被介绍到中国。除此之外，以上种理论著作目前在国内尚无系统的介绍与全面的运用。

选用它们的缘由，在于它们各自适用于本作者关注的中国作品，可以有效解决在分析这批中国作品时中遇到的问题。不同的理论体系有各自的针对性，适用于解决不同的问题。马思聪的和声及主题循环手法，在今日通行的和声及曲式分析方法来看，是属于作曲家个人的特例而已，除了显示作曲家本人的特殊之处，并不能说明更多问题。但是当我们将马思聪与同年代、同环境的莱罗曼、丹第的著作相互对照，马思聪创作技法与法国乐派的源流关系立刻清晰呈现在眼前。马思聪具个人风格的音乐，是有系统化的理论依据的。作曲家对理论的接纳、对技法的发展、连同他增加的新手法，构成一个完整的线索。由此我们得出对马思聪新的理解，他是中国当代音乐中在技法上作过积极尝试并获得成果的其中一位。目前我国作曲专业和声教学普遍采用俗称“斯波索宾和声教程”，属于功能和声的知识。在和声课结束后，即转入学习无调性音乐，对于二十世纪早期尤其是印象派的和声手法涉及较浅，学生在结束和声学习后往往对三和弦音乐在历史上的丰富用法不了解。《现代和声研究》中以三和弦观念为基本框架，包括大量谱例和细致说明，可以弥补上述教学上的不足。而将其运用在马思聪作品中，可以看到他如何从印象派音乐的影响中发展出个人的和声语言。

笔者曾从事作品分析与曲式教学工作，在过程中深感到目前通行的分析法有局限，对音乐作品内在结构凝聚力的讨论不足，正如雷蒂所说，“这令人思考目前通行的将作品分解为多个部分、主题、过渡等的理论框架，是否可以真正解释音乐结构。这些框架只可外在地、片面地解释结构在音乐中呈现的过程”。主题演化分析法是这一问题的解决办法之一。 部分中文音乐分析文章在比较两个或数个主题时，其分析思维接近雷蒂的主题—动机分析法。姚恒璐两部著作中有摘要介绍了雷蒂著作的内容，并作了运用示范。苏夏《小型器乐曲写作读本》透彻运用了勋伯格《作曲基本原理》中的动机分析法，与雷蒂思想接近。总的趋势是我国的作品分析专业已经认识到既有曲式分析框架的局限，开始留意到雷蒂著作提出的问题。日后将会出现主题—动机分析法广泛运用在研究和教学中的局面。以主题演化的视角来解释丁善德、朱践耳作品，是这种分析方法在中国作品中的尝试。

贺维《比例中的德彪西》(1986)是对历史中长期存在的音乐中比例观念的巅峰式运用，提出了崭新的音乐分析思维角度。该书运用黄金分割和对称两种比例为尺，对德彪西中期作品如《水中倒影》、《欢乐岛》、《大海》作出细腻的分析，指出德彪西是按照比例原则安排一系列音乐事件的发生，在德彪西去世七十年后全面地解开了他创作的秘密。德彪西音乐的曲式、调性等因素的运用，表面上呈现散漫、自由的面貌，较难用传统概念确切描述，源于他遵循的是另一些结构原则，在更大程度上达至精确。汪立三的钢琴作品《东山魁夷画意》(1979)、《他山集》(1981)是中国现代钢琴音乐中的经典。汪立三作品的结构、调性、织体、动态等因素在中国乃至世界当代音乐中具有鲜明、完整的个性，同样难以运用传统概念加以描述，但在直观上与德彪西音乐的精确性相当接近。汪立三本人相当重视德彪西的音乐，在《新潮与老根》一文中多次提及德彪西，表示德彪西与东方人在气质上接近。运用比例分析法能否在汪立三音乐同样发现德彪西遵循的原则，是中国作品研究中一个相当值得发掘的题目。对勋伯格作品25之四《情人愿》与罗忠镕《琴韵》的技法横向联系的发现，将中国作曲家、理论家自八十年代起多有关注的五声性十二音技法的源头提前到了二十世纪初。

[10]罗伊格-弗朗科利：《理解后调性音乐》，北京：人民音乐出版社 2012 年版。

运用上述理论分析中国作品，将在较为深的层次上解释中国作品在思维方式和技法上来源，以及它们与历史上的西方音乐的内在联系。示范在中国作品中运用这些分析手法，可达到将其为我所用、本土化的目的。本研究涉及的概念大部分是新颖的，对中国目前的作曲技术理论教学的通行概念形成补充，令我们更直接地掌握到历史上重要作曲家的创作方法。

二　作品的选择

本文选择五位中国作曲家的作品为研究对象，他们是：马思聪（1912-1987）、丁善德（1911-1995）、朱践耳（1922-2017）、汪立三（1933-2013）、罗忠镕（1924-　）。这出于几个方面的考虑：一、他们的作品都有正式出版；二、他们的作品广泛流传，流传时间久；三、他们的作品已经衍生出大量研究文献；四、作曲家人本人的作品形成风格变化的线索。

这些作曲家的作品经历了演奏家、听众和专家的长期选择，已经成为历史上的经典，本文针对这样的作品为研究对象以建立基础稳固的论述。鉴于大量学者已经对他们的作品作过研究，本文可以与这些研究形成对话，彰显新在何处。选择这些作品还有一个原因是这些作品与笔者的生活经历关系密切。笔者在八十年代后期至九十年代出于对音乐的兴趣，而非在学校课堂中接触到这些作品。这些作品可以显示出如果一个音乐爱好者在中国八十、九十年代关注公共电台、市场上的出版物，那么他会看到什么作品。对这些作品进行理论研究引发出一个有趣的问题：影响了笔者一代人的音乐，其艺术的秘密是什么？

三　分析的方法

本文的分析方法是先概括所用的理论，总结其思想与方法，然后以该理论分析西方作品的方式分析中国作品。本文运用的西方理论著作目前都没有完整中文翻译，凡是行文中引述著作的文字都由笔者自己翻译。这些著作本身都是篇幅庞大，论述完整的书，将它们大段引用不切合实际，因而笔者的行文中的引述是有选择性。著作中有些部分所提到的情况，在中国作品中并无出现，这些部分笔者将扼要介绍。笔者所采用的概念，一部分是通行的音乐分析语言，对于另一部分来自这些著作的概念，笔者会作解释。目标是在行文中所有概念都可以容易被阅读者理解。笔者认为需要追求理论文章行文的简洁、朴素。

行文中会有大量谱例，它们是音乐作品的截段、缩减、提取。或许有部分读者会问为什么选取这一片段而不是其它片段？为什么看重这几个音而不是其它几个？有什么依据将这一段落归纳为一个简单的和弦？笔者的回答这是出于经验主义与理性主义。一部作品中并不是所有片段、所有音都是地位同等的。当我们从一个理论框架去看作品，看的过程必然是选择性的。有一些元素奠定了作品的基本面貌，有一些元素是装饰性的可以被忽略，而哪一些元素是重要的，判断的依据部分来自经验，部分则来自与理论框架的对照。一份分析报告是从很多方面进行思考并作综合的结果，笔者并不可能事先定立一个判断的固定标准，但在行文中笔者会作解释。

四　评价分析结果

作品分析结果如何是有价值的？笔者有一些观察：一、如果一份作品分析归纳出来的规律是可以用来分析更多作品的，那么它是有价值的。好的音乐分析往往会提供叩问更广泛音乐文献的线索，读者可以依循作者开辟的道路访问更深、更远处。二、如果一份作品分析归纳出来的创作技法可以供作曲者运用，写出新的作品，它是有价值的。优秀的分析著作经常如同经典作品，给身为作曲家的读者大量灵感。从作品—分析，到分析—作品，该循环出现在多位集作曲家及理论家于一身的音乐家身上。作曲家从事音乐分析的目的经常是为了返回到作曲之中。有作曲经验的理论家所作的分析经常具有实用价值。三、好的分析是音乐欣赏体验的理性表达，会令读者在理性的层面理解到音乐美。优秀的作品经过理性的分析，永远只会展现出更多层次上的美。

五　与已有音乐分析学的联系

着重在“新”上，本文无重复或再度演绎已经存在的中文及英文音乐分析学发现。本文的立论深刻建基于两部法文著作及两部英文著作，但是运用在这些著作完全没有涉及过的中国作品上。此外饶韵华文章中对《琴韵》的分析是本文建立勋伯格与罗忠镕技法联系的重要的基础之一。饶韵华及罗忠镕在与笔者在过去的交往中均曾表示不知道本文将会分析到的勋伯格作品。本文是将近现代西方音乐分析理论投射到中国现代音乐的结果，所涉及的中国作品，在中文音乐分析文献中并不罕见，但并无学者曾提出过本文中的观点。

本文分析的作品创作于七十年代末至九十年代中，在今日的音乐分析论文中这些作品已经较少被提及。可能出于视野的限制，这些作品被认为代表过去的音乐。今日音乐分析学家的眼光普遍关注在运用先锋派技术的作品上。本文将论证这些属于“过去”的音乐中有广阔的天地仍待发掘，它们所给人的启示及技法上的强度，不亚于甚至超过近期出现的先锋派风格作品。在很大程度上本文力图补足音乐分析学对这批作品缺乏深入理论认识的遗憾，建立一种中国作品音乐分析学的历史连续性。

第二章 马思聪的“现代和声”
——以莱罗曼《现代和声研究》为参照的分析

一 黄自《长恨歌》与马思聪《摇篮曲》的不同和声语言

从编年史角度研究马思聪作品，会发现马思聪的音乐语言在其创作生涯开端的数年内便发展至成熟状态。如果说写于 1932 年回国后写的几部作品尚不具有突出之处，1935 年作曲家二十三岁时创作的小提琴与钢琴《摇篮曲》在技法和个性上已经是独特完美的，代表一种个人音乐语言的形成。

马思聪在 1942 年的文章《创作的经验》中写到：“在《三重奏》与《小提琴钢琴奏鸣曲》中我都用谨慎的和声，我还不敢断然超出传统和声的范围……但《摇篮曲》的和声却颇为新颖……Singer 最爱此曲，他说：‘你的《摇篮曲》是一颗宝石，再过两年会成为很普遍的一首曲子。’”[11]可见，《摇篮曲》的和声是作曲家有意识离开传统，探索新道路的结果。也正因为在和声上新的探索，《摇篮曲》在一批早年写下的作品中显得格外突出，其价值得到认可。

在马思聪身处的中国三十、四十年代，《摇篮曲》的和声是怎样超出传统和声的？新颖在何处？在技法上有无自身规律可循？

1935 年，中国艺术音乐创作处在运用十九世纪西方音乐语言创作本土音乐的开端。冼星海的《中提琴奏鸣曲》完成于 1935 年，是一部音乐学院学习期间的习作，尚无明显风格特征。三十年代谭小麟仍然是上海国立音乐专科学校的学生，尚未写出重要作品。这个时期的成熟作曲家是黄自，他的音乐语言整体上属于十九世纪中、后期浪漫主义，但在局部细节，如旋律起伏上，具有中国语言及音调的特征。黄自的代表作《长恨歌》写于 1932-1933，例 1 节选自第二乐章《七月七日长生殿》（例中乐谱为均简化版）。

这一片段显示出杂糅的中西音乐风格。第 13-15 小节为间奏，其旋律开始两小节具有的五声性七声调式的特征，被随后第 15 小节的分解大小七和弦所冲淡。风格交错印象同样出现在第 16-23 小节的女高音独唱部分。如单看旋律，第 16-19 小节可以纳入 C 宫调，但自第 19 小节第四拍起的两个模进环节及随后在 $C^{\#}$小调上的解决，却应该纳入大小调体系。加上和声进行从整体上看，该段音乐无疑是浪漫派风格，旋律声部第 13 小节的 $F^{\#}$，第 14 小节的 $D^{\#}$，第 17 小节的 A，是作为和弦外音。尤其需要留意的是，在该片段到达的三个调中，所有的七和弦都有明确进行方向并最终作解决。B 大调转到 F 大调，中间经过第 16 小节的减减七和弦等音变换转调环节。F 大调经过第 19 小节第三拍起的两个外型相似、却并非模进环节的短句转到第 21 小节的 $C^{\#}$小调，其中第二个环节以第 20 小节第二个减减七和弦的等音变换作为中介和弦。这些转调都是通过属—主功能进行而完成，音级走向是明确的。

[11]马思聪：《马思聪全集》，北京，中央音乐学院出版社，2007，第 20 页

创作于距离黄自作品三年之后的马思聪《摇篮曲》，其中有一个相似的调性转换频繁段落，但在和声材料和进行上遵循另一些原则，完全属于另一种音乐风格（例 2）。该片段位于两个调性明确的部分之前，前段为 E 小调，后段为 D^b 大调。该片段由大量九和弦与七和弦构成，作曲家有意避免在和声上出现明确的进行方向或解决。清晰的调性一直到片段最后一处和声进行才确立，但却是从 G 音上的大小七和弦进行到 D^b 大调主和弦。这两个连接的和弦，其根音距离三全音，是属于现代观念的和声“解决”。该片段的旋律与和声一体化，第 21、31、36-37、38-42 小节旋律声部的五声性因素，被完好地容纳进悬置式的和声进行中。正因为和声语言全盘统一的运用，作曲家在此不再有中西风格取舍的困难。

例 1 黄自《长恨歌》II 第 13-23 小节 杨贵妃独唱



例 2a 马思聪《摇篮曲》 第 19-42 小节 简化谱



该《摇篮曲》片段有四个乐句。第 19 至 24 小节为第一乐句，以附点四分音符加连续八分音符构成的摇曳节奏型开始。第 24 小节起叠入进入第二乐句，以钢琴上的连续二分音符和弦和小提琴从高音落向低音的旋律对答而构成。自第 29 小节起为第三乐句，其开始三小节为第一乐句首三小节移低纯五度，该乐句结束在第 33 小节 C 音的大小七和弦上。第四乐句用第二乐句的材料，自第 33 小节第三拍起，也以钢琴上二分音符和弦开始。小提琴从高而落的旋律在第二句中的起点为 B 音，在第四句中移高了一个半音到 C 音，该旋律随后作延展。

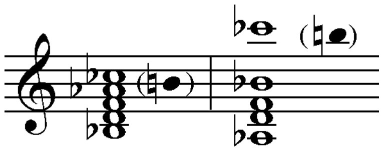
由于第一与第三，第二与第四乐句材料上的联系与变化，这段音乐造就一种期待及期待感落空的体验。第三乐句的开始，给人以前段音乐移调再奏的印象，期待该乐句结束在 E 小三和弦上，但该期待被第三乐句实际上结束的 C 音上七和弦所抛弃。第四乐句的小提琴部分的起点令人回忆到第二乐句，然而跟随其后的音高处于一个崭新的和声结构内，记忆被冲淡。这段音乐提供可以追踪的线索，但其调性进行始终是悬置的，听者无法预料其最终的落点，这为第 42 小节起在 Db 大调上崭新的音乐所证实。

第 19 小节钢琴声部第一至三拍的和弦是降 B 音上大小七和弦的第三转位，第四拍三个音 G-C$^{\#}$-E 可以视为倚音式和弦外音。小提琴声部在第 19 小节末尾的 B 音进入到第 20 小节

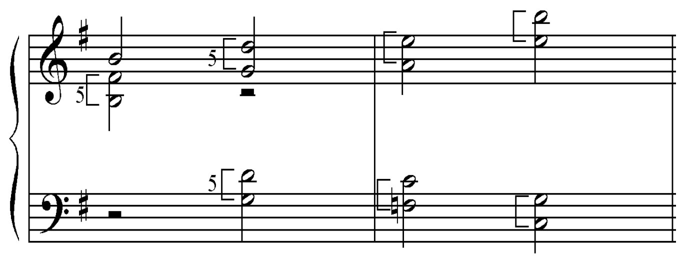
的 B^b 音。加入 B 音，在 A^b 上的长达三拍的和弦实际上是 B^b 上九和弦的转位，七音位于最低（例 2b）。九和弦是合理的解释，这是考虑到在第 22 及 23 小节的三、四拍上均为在 E^b 上的九和弦，这一个乐句因围绕九和弦的进行而具有和声上的特性。

第 24-25 小节的四个和弦形成两个反向线条，每个线条各包含四个平行五度。第 25 小节为两个反向线条中的平行大大七和弦。第 32-33 小节出现两个平行大小七和弦。第 35-37 小节出现曲中最复杂的音响，两个平行十一和弦。

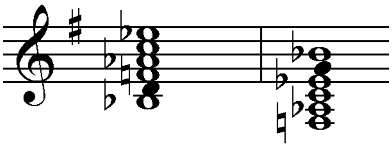
例 2b B^b 上九和弦及其第三转位



例 2c 第 24-25 小节和弦进行中包含的平行五度

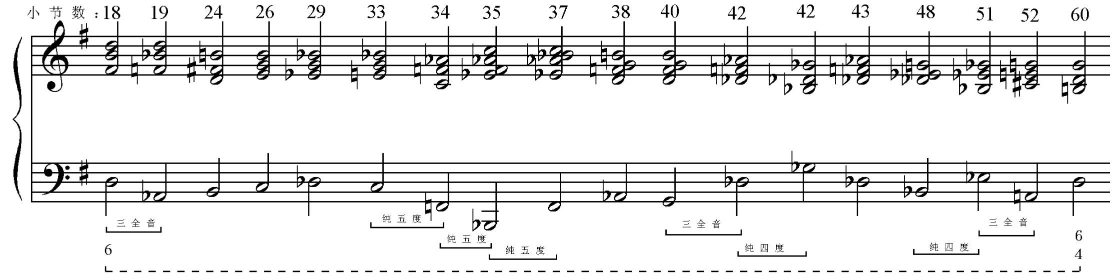


例 2d 第 35-37 小节 十一和弦



上述所有《摇篮曲》中的和声材料、和声进行，在《长恨歌》中完全不存在。《摇篮曲》中更缺乏任何古典终止式的痕迹。这些和声技法的整体运用，形成该片段具悬置感、无法预料的音乐进行方向。通过分析该片段可以看到《摇篮曲》是如何在技法上“超出传统和声的范围”，形成“新颖的”和声。

例 2e《摇篮曲》 第 19-61 小节 关键位置的和弦



另一方面，通过对《摇篮曲》该段落的和声进行作总体的观察，可以看出马思聪是如何制造出调性悬置感，以及最终将其作解决的。例 2e 摘取了该段落中位于关键位置（乐句的开始、乐句的结束）上的以及出现时值较为长的和弦，将其上方声部的排列改变，连成一组进行，大致展现出该段落的和声面貌。首先看到，这个段落的前、后两端是分别是 D 音、即 E 自然小调七级音上的六和弦及六四和弦。然后观察低音之间的关系，可见到第 18-19 小节、40-42 小节、51-52 小节的和弦的低音之间距离三全音，第 33-34-35 小节、 第 42 小节、第 48-51 小节、52-60 小节和弦的低音之间距离纯四、五度，在其余的部分中和弦的低音之间距离小三度及小二度。低音在较多情况下同时是根音。和弦种类包含了三和弦、七和弦、九和弦及高叠和弦。三全音、小三度、小二度距离的和声进行常见于半音化音乐，而四、五度距离的和声进行常见于自然音阶音乐。该段落的和弦选择方式，是在两个以 D 音为低音的三和弦之间，混合运用多种类型的低音距离的和弦连接，和弦种类多样，即在两个原点之间放入离散的其它点。原点是确定的，离散的其它点由于它们之间多种的关系、多变的距离而难以预料。该段音乐在乐曲结束前作减缩式的回顾（例 2f)，明确了如上总结。将第 78-86 小节关键位置的和弦摘取下来，会看到两种类型的——三全音及纯四度——低音距离连续出现，片段结束在 D 音上的原位九和弦。这一片段中的数个和弦，不仅将例 2e 的和声运用特点作了概括，它结束处的原位九和弦中所包含的原位三和弦更与之前的 D 音上的六和弦及四六和弦建立起远距离的关系（例 2g)。作曲家显然对于和声的运用有全盘的设计，而且他涉及的层面远远超出古典和声技法。

例 2f《摇篮曲》 第 78-86 小节 关键位置的和弦



例 2g 遥距离呼应的 D 音上的三和弦



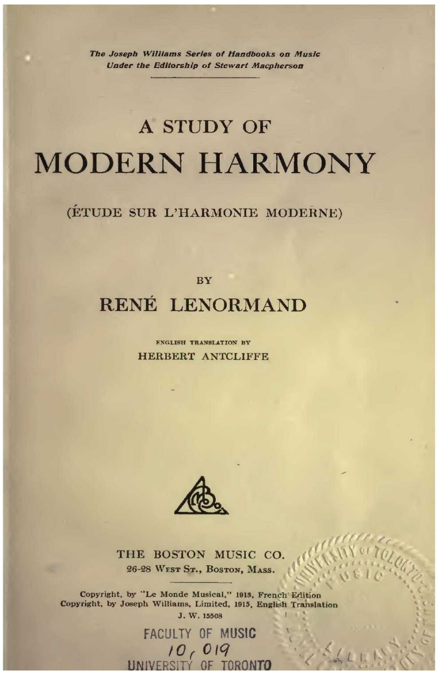
马思聪自《摇篮曲》开始的和声语言，区别于黄自学习的十九世纪浪漫派风格，属于自成体系的另一条道路。这种和声语言与法国印象派音乐有深厚的联系。作曲家在《创作的经验》中写到十五岁时（1927 年）热爱当时的法国新音乐：“从钢琴上我开始认识巴赫、莫扎特、李斯特、肖邦，尤其是法国近代作家 Debussy、Ravel、Fauré 等。Debussy 更是我当时

最推崇的作家。我把他一切的作品统统收集起来，在钢琴上慢慢欣赏它们那些具有魔力的和声、某些不协和音、某些转调、某些东方色彩的旋律。”

二　用莱罗曼著作分析《摇篮曲》

马思聪写到的这三位法国作曲家即德彪西、拉威尔、福莱，经常被称为法国印象派。印象派音乐的主要特征之一，是其从历史角度来说新的和声语言。对法国印象派音乐的理论研究著作趋今数量极多，而其中最早的一部，反映二十世纪早年音乐理论面貌的，是法国作曲家、理论家艾内 ·莱罗曼（René Lenormand）（1846 – 1932）写于 1913 年的《现代和声研究》（A Study of Modern Harmony） (Étude sur l'harmonie moderne)（图 1）[12]。《现代和声研究》的电子扫描版在 2007 年出现在互联网上。由于国际版权法规的设定，目录中作曲家的作品版权在近年陆续进入公众领域，完整乐谱可以在 IMSLP 网站上下载，令他们音乐再度出现在人们眼前。如今人们可以便利不受限制地调用莱罗曼当年运用的资料，此书因而重新具有了参考价值。

图 1　莱罗曼《现代和声研究》标题页及目录


The Joseph Williams Series of Handbooks on Music
Under the Editorship of Stewart Macpherson

A STUDY OF
MODERN HARMONY

(ÉTUDE SUR L'HARMONIE MODERNE)

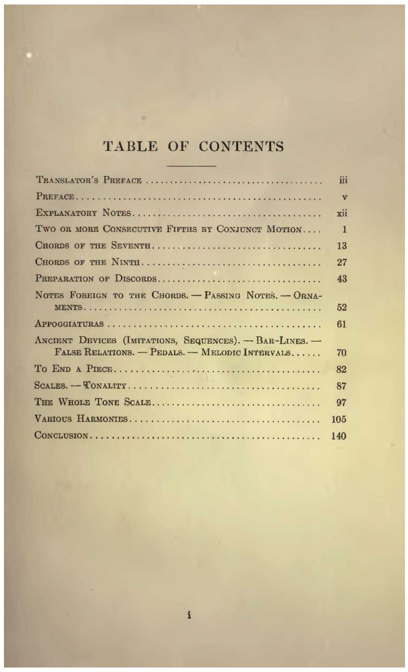
BY
RENÉ LENORMAND

ENGLISH TRANSLATION BY
HERBERT ANTCLIFFE

THE BOSTON MUSIC CO.
26-28 West St., Boston, Mass.

Copyright, by "Le Monde Musical," 1913, French Edition
Copyright, by Joseph Williams, Limited, 1915, English Translation
J. W. 15508

FACULTY OF MUSIC
10,019
UNIVERSITY OF TORONTO


TABLE OF CONTENTS

Translator's Preface iii
Preface v
Explanatory Notes xii
Two or more Consecutive Fifths by Conjunct Motion 1
Chords of the Seventh 13
Chords of the Ninth 27
Preparation of Discords 43
Notes Foreign to the Chords. — Passing Notes. — Ornaments 52
Appoggiaturas 61
Ancient Devices (Imitations, Sequences). — Bar-Lines. — False Relations. — Pedals. — Melodic Intervals 70
To End a Piece 82
Scales. — Tonality 87
The Whole Tone Scale 97
Various Harmonies 105
Conclusion 140

i

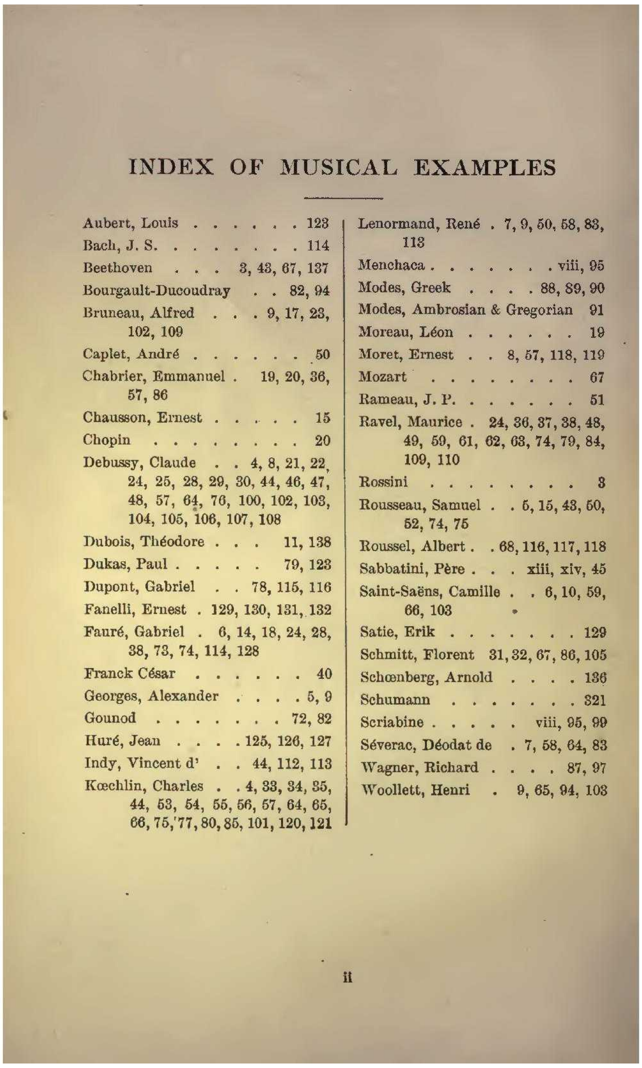
《现代和声研究》1913 年出法文第一版，1915 年出英文翻译版。此书在一百年来一直有流传，至今其翻印本仍有出售。该书有这些特点：

一、此书写作、出版时，法国音乐正处于印象派全盛时期。莱罗曼选择的音乐作品，绝大部分就在作者身处的年代发表，并且获得社会反响。书中的行文显示作者与多位提及的作曲家有交往，书中甚至收入了少部分尚未出版的作品。因而，此书在相当大程度上记录了作者对新音乐最初的印象及理论诠释的尝试，可以反映法国印象派音乐在当年的真实面貌。

[12] René Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, trans. Herbert Antcliffe (Boston, 1915)

二、书中提及的作曲家数目相当多而且全面，对有些作曲家的研究甚至是历史上屈指可数的记载之一。莱罗曼 1915 年的《现代和声研究》摘引的片段来自以下同时期法国作曲家的作品：鲁易斯 • 奥博 （Luis Aubert）(1877 –1968)、艾佛 • 布努（Alfred Bruneau）(1857 – 1934)、安德烈 •卡普莱（Andre Caplet） (1878 –1925)、艾曼纽 •夏布里耶（Emmanuel Chabrier）（1841 – 1894)、恩内斯 • 肖松（Enerst Chausson）(1855 –1899)、克劳德 • 德彪西（Claude Debussy）(1862 –1918)、保罗 • 杜卡斯（Paul Dukas）(1865 –1935)、加布尔 • 杜旁（Gabriel Dupont）(1878 –1914)、恩内斯 •法聂利（Ernest Fanelli）(1860 –1917)、加布尔 •福莱（Gabriel Faurè）(1845 –1924)、亚历山大 • 乔治（Alexandre Georges）(1859 –1938)、尚 • 于赫（Jean Huré）(1877 –1930)、文森特 •丹第（Vicent d'Indy）(1851 –1931)、查尔斯 • 柯克林（Charles Koechlin）(1867 –1950） 、艾内 • 莱罗曼（René Lenormand）(1846 – 1932)、恩内斯 • 莫莱（Ernest Moret）(1871 – 1949)、列昂 • 莫赫（Léon Moreau）(1870 – 1946)、 莫里斯 • 拉威尔（Maurice Ravel）(1875 – 1937)、艾伯特 • 鲁赛尔 (Albert Roussel) （1869 – 1937)、 赛缪 •卢梭(Samuel Rousseau)(1882 – 1955) 查尔斯-卡密尔 •圣桑(Charles-Camille Saint-Saënes)（1835 – 1921)、艾里克 •萨蒂 (Erik Satie) （1866 – 1925)、弗罗仑 •施密特 (Florent Schmitt)（1870 – 1958)、 德奥达 • 德 • 塞弗拉克(Déodat de Sévérac) （1872 –1921) 、亨利 • 沃列特 (Henry Woollett) (1864 — 1936)。

图 2　莱罗曼《现代和声研究》谱例目录



INDEX OF MUSICAL EXAMPLES

Aubert, Louis 123
Bach, J. S. 114
Beethoven . . . 3, 43, 67, 137
Bourgault-Ducoudray . . 82, 94
Bruneau, Alfred . . . 9, 17, 23, 102, 109
Caplet, André 50
Chabrier, Emmanuel . 19, 20, 36, 57, 86
Chausson, Ernest 15
Chopin 20
Debussy, Claude . . 4, 8, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 44, 46, 47, 48, 57, 64, 76, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
Dubois, Théodore . . . 11, 138
Dukas, Paul 79, 123
Dupont, Gabriel . . 78, 115, 116
Fanelli, Ernest . 129, 130, 131, 132
Fauré, Gabriel . 6, 14, 18, 24, 28, 38, 73, 74, 114, 128
Franck César 40
Georges, Alexander 5, 9
Gounod 72, 82
Huré, Jean 125, 126, 127
Indy, Vincent d' . . 44, 112, 113
Kœchlin, Charles . . 4, 33, 34, 35, 44, 53, 54, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 75, 77, 80, 85, 101, 120, 121
Lenormand, René . 7, 9, 50, 58, 83, 113
Menchaca . . . . viii, 95
Modes, Greek 88, 89, 90
Modes, Ambrosian & Gregorian 91
Moreau, Léon 19
Moret, Ernest . . 8, 57, 118, 119
Mozart 67
Rameau, J. P. 51
Ravel, Maurice . 24, 36, 37, 38, 48, 49, 59, 61, 62, 63, 74, 79, 84, 109, 110
Rossini 3
Rousseau, Samuel . . 5, 15, 43, 50, 52, 74, 75
Roussel, Albert . . 68, 116, 117, 118
Sabbatini, Père . . . xiii, xiv, 45
Saint-Saëns, Camille . . 6, 10, 59, 66, 103
Satie, Erik 129
Schmitt, Florent 31, 32, 67, 86, 105
Schœnberg, Arnold 136
Schumann 321
Scriabine . . . . . viii, 95, 99
Séverac, Déodat de . 7, 58, 64, 83
Wagner, Richard 87, 97
Woollett, Henri . 9, 65, 94, 103

ii

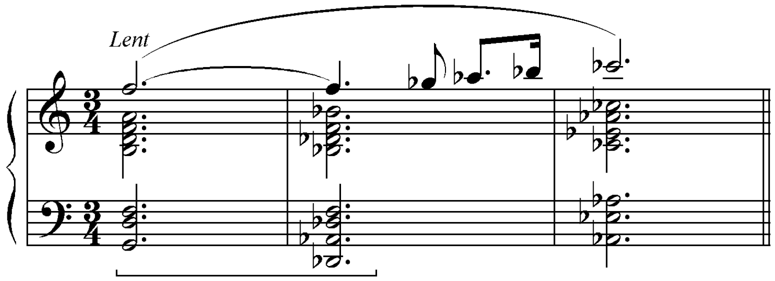
在谱例目录（图 2）中可以看到引用最多的作曲家是德彪西、拉威尔、柯克林（Koechlin）及福莱，夏布里耶（Chabrier）及施密特（Schmitt）等次之。这几位作曲家为当今音乐界及听众所熟知。目录中有一批作曲家如卡普莱（Caplet）、杜旁（Dupont）、于赫（Huré），取得的艺术成就极高，在当年声名显赫，但到今日知者已经甚少。目录中还有法聂利（Fanelli）的例子，他是一位创意极高，但富于争议的边缘人物，此书几乎是对他作品唯一的历史记载。

三、此书的理论框架采用的是传统三和弦观念，内容分为“平行五度、七和弦、九和弦、不协和、和弦外音、装饰音、古老的手段、乐曲结束、音阶、全音阶、多种和声”。以传统的三和弦观念分析新的音乐语言，是符合当时作曲家的思考方式的，需知所有的印象派作曲家都成长于十九世纪音乐传统。这种思维方式大大区别于目前流通的以音高集合理论为基础的“后调性理论”。

四、在运用三和弦观念的同时，该书没有对和声的功能作分析，这区别于传统的和声研究。看上去，一方面的原因是书中所举的音乐片段都比较短小、细碎，另一方面也表明所提及的作曲家思考和声时并不将功能放在重要位置。

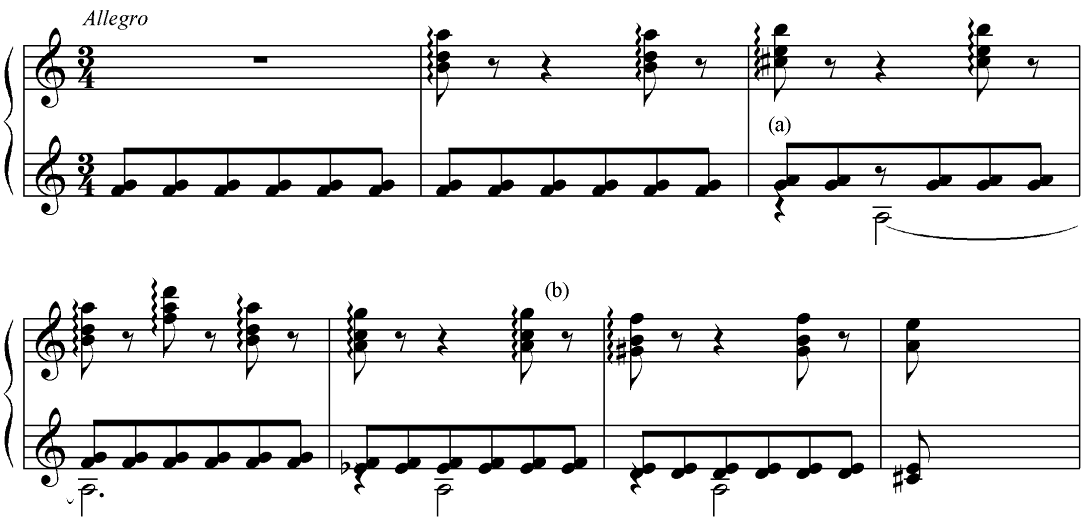
从书中选取的例子，文字解释为本文作者翻译：

“例 3a 《现代和声研究》第 32 页例 16



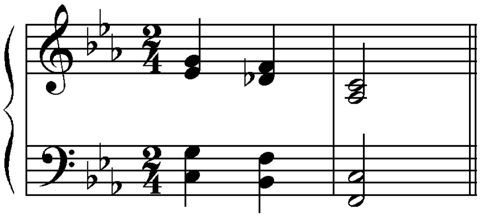
九和弦的解决

例 3b 《现代和声研究》第 34 页例 19



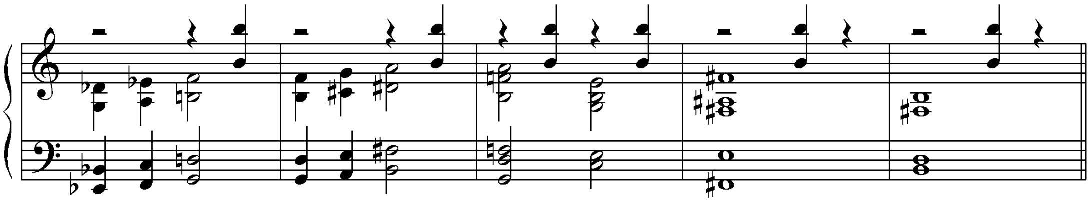
(a) 九和弦第三转位移动一个音级（全音）。(b)九和弦第三转位，大九度与小九度，移动一个音级（半音）。

例 3c 《现代和声研究》第 3 页例 3



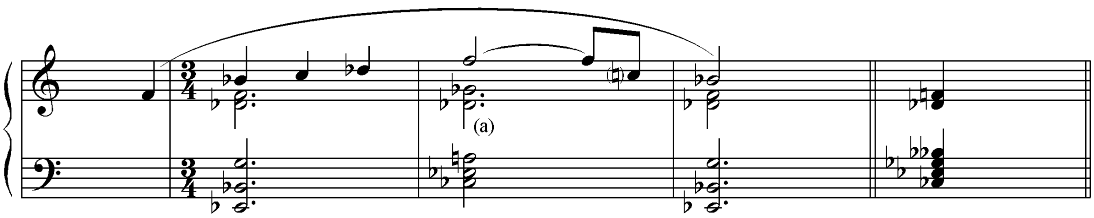
最低两个声部的平行五度，伴随所有声部的同向进行。

例 3d 《现代和声研究》第 20 页 例 16



第一类别（大小七和弦）七和弦在全部声部中同向移动。

例 3e 《现代和声研究》第 105 页 例 1 弗罗仑·施密特 《花园之忧伤》



(a) 增十一和弦。十一度加在九度之上。”

将这些从莱罗曼《现代和声研究》中选取的例子与马思聪的音乐对照：例 3a 与《摇篮曲》第 40-42 小节；例 3b 与第 19-20 小节；例 3c、3d 与第 24-25 小节； 例 3e 与第 35-36 小节。可以看到，《摇篮曲》中“新颖的”和声，都可以在法国印象派作品中找到先例。

九和弦的解决	
例 3a 莱罗曼	G 音上九和弦连接到距离三全音的 D^b 音上大三和弦。
《摇篮曲》第 40-42 小节	G 音上七和弦连接到距离三全音的 D^b 音上大三和弦
九和弦的转位	
例 3b 莱罗曼	A 音、G 音、F 音、E 音上九和弦第三转位
《摇篮曲》第 19-20 小节	B^b 音上九和弦第三转位
平行五度及所有声部同向进行	
例 3c 莱罗曼	C-B^b-F 三个三和弦同向平行进行，纯五度位于低声部
例 3d 莱罗曼	E^b 至 B 音六个连续音级上的平行七和弦，纯五度位于低声部
《摇篮曲》第 24-25 小节	B-G-F-C 上的平行三和弦及七和弦，纯五度位于低声部
十一和弦	
例 3e 莱罗曼	C^b 音上十一和弦
《摇篮曲》第 35-36 小节	B^b，F 上的十一和弦，平行同向进行

《现代和声研究》“乐曲结束”这一章指出在共性写作中只有当听到正格终止式或变格终止式时作品才被视为完结，在现代学派中已经摒弃了这种作法，并列举出一系列的以终止式之外的方式结束乐曲的例子（例 3f，3g）。

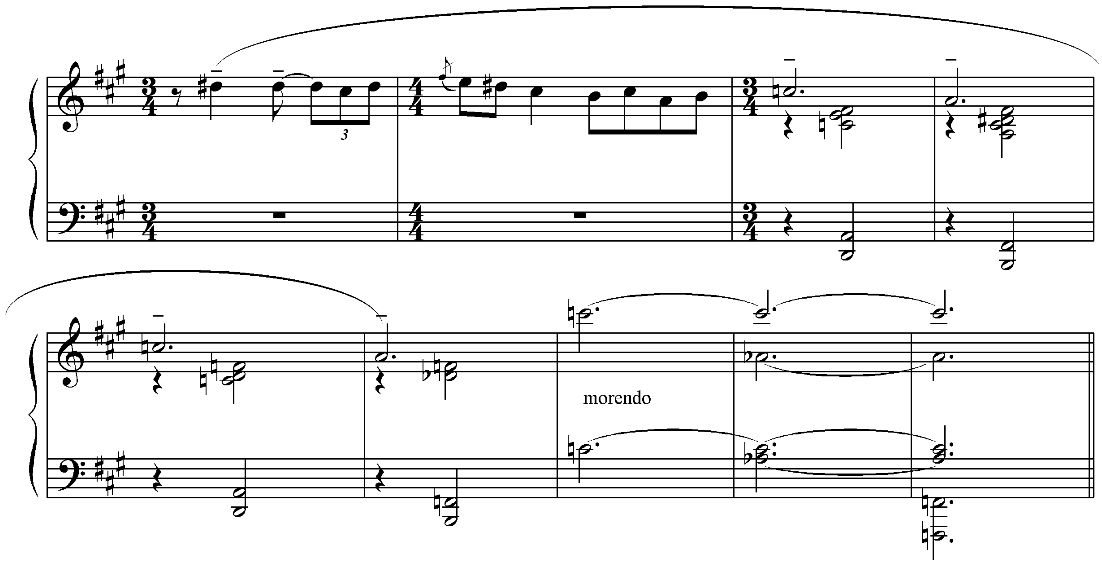
“例 3f 《现代和声研究》第 83 页 例 2 塞弗拉克 《梦幻》



（a） $D^{\#}$与 $F^{\#}$作为 E 的装饰音不作解决。

在例 3f 中，乐曲终止处的主和弦加入两个未作解决的和弦外音，音响上比古典作法的纯粹三和弦更为丰富。

例 3g 《现代和声研究》第 86 页 例 6 施密特 《钟》

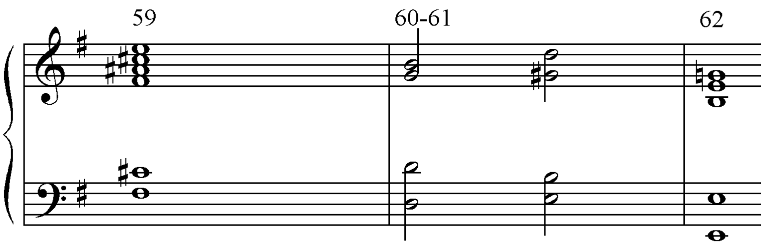


出乎意料的在 F 小调主和弦上的结束，效果显著。”

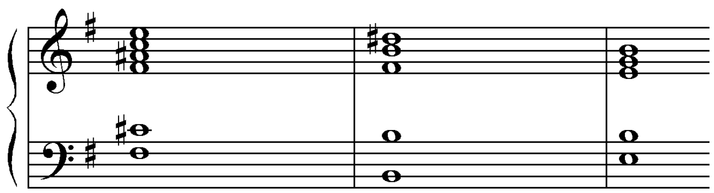
在结束和弦上添加附加音令音响复杂化之外，另一种终止乐曲的方式是走出乐曲整体的调性期待。例 3g 是一首钢琴曲结尾的简化。全曲位于清晰的 $F^{\#}$小调，但是在结尾出现的旋律引出 D 音与 B 音上的七和弦，调性未明。乐曲最终结束在 F 小调主和弦上，该和弦在乐曲中是首次出现，属于崭新的调性，在此处产生令人意外的效果。其实在 F 小三和弦之前的是 B 音上七和弦，两个和弦根音距离三全音，它们的连接具有解决的效果，参考例 3a“九和弦的解决”。

马思聪《摇篮曲》对于乐曲结束有格外的处理，同样运用了附加音及规避和声期待两种手法。全曲找不到一处符合古典规范的终止式。每当在期待中会出现终止式的地方，作曲家用各种手法隐蔽终止式的原貌。乐曲第 59-62 小节中部的结束处至再现段开始，及乐曲的最后八小节是终止感最明确之处，作曲家都作了格外的处理。

例 4a 《摇篮曲》第 59-62 小节 和声进行

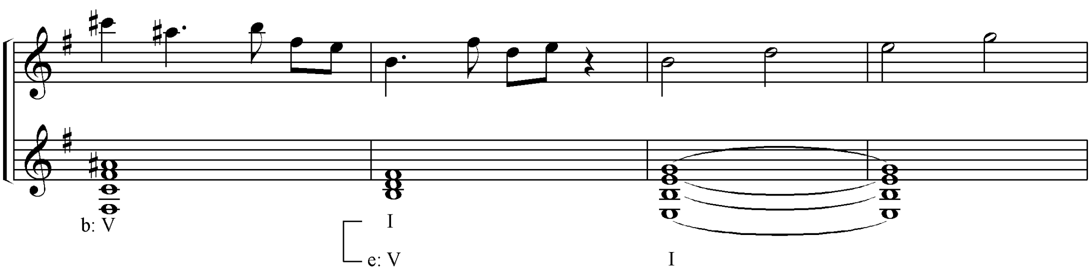


例 4b 改写前例成古典和声进行



例 4a 提取出原作的和弦，第一个和弦为 $F^{\#}$音上的大小七和弦，第二个和弦为 G 音上大三和弦的第二转位，第三个和弦 E 音上的大小七和弦是中段的结束和弦，它连接以再现段首个和弦 E 小调的主和弦，看上去这四个和弦并不构成终止式。然而，第一个和第四个和弦暗示出存在于它们之间的原本应该是 B 音上的大三和弦，将其填入，正好构成 E 小调的重属-属-主进行，属于正格终止，见例 4b。事实上，将 B 音上大三和弦改成小三和弦后，是完全可以与小提琴声部的旋律结合的，见例 4c。例 4c 的第一、二小节通过正格终止结束在 B 小调，然后通过共同和弦转到第三小节 E 小调新的段落。

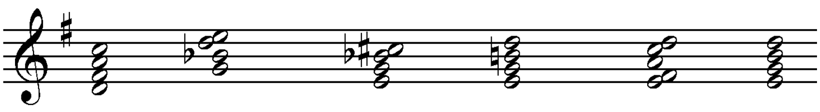
例 4c 改写《摇篮曲》第 59-63 小节



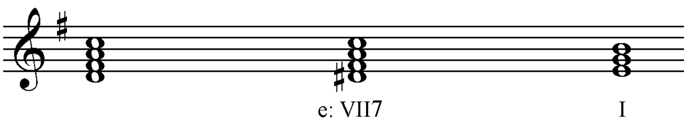
通过例 4b、4c 对例 4a 的推测及改写，可以看出马思聪是如何革新终止式的。他将强的功能和声进行的中间环节改换以意义多重的其它和弦，令整个进行的方向感减弱，同时一些新颖的和声色彩变化得以实现。例 4a 的最后两个和弦根音都是 E，两者连接在一起，之间并无进行可言，但是 $G^{\#}$与 $G^{\natural}$形成大小三和弦的色彩差异，仍然可以标示出段落的前后。依靠和声色彩变化来区分前后段落，属于一种崭新的和声手法。

在《摇篮曲》的最后八小节作曲家以同样的手法革新终止式。例 4d 的六个七和弦为该部分和声进行的概括，乐曲的调性保持在 E 小调。前四个和弦没有显示出明确的进行方向。最后两个和弦，前一个包含了下属和弦 A 小三和弦的第二转位在内，它进行到包含 E 小调主和弦在内的第二个和弦，故此该处包含了变格终止。此变格终止因为加入主音上方七音 D 而音响变得复杂。前四个和弦，可以将其替代成 E 自然小调的七级七和弦升高根音后成 E 和声小调导七和弦，解决到主和弦，见例 4e。但是在马思聪原作中 E 和声小调的导七和弦这个环节被其它和弦代替。

例 4d 《摇篮曲》自第 86 小节至结束的和声进行

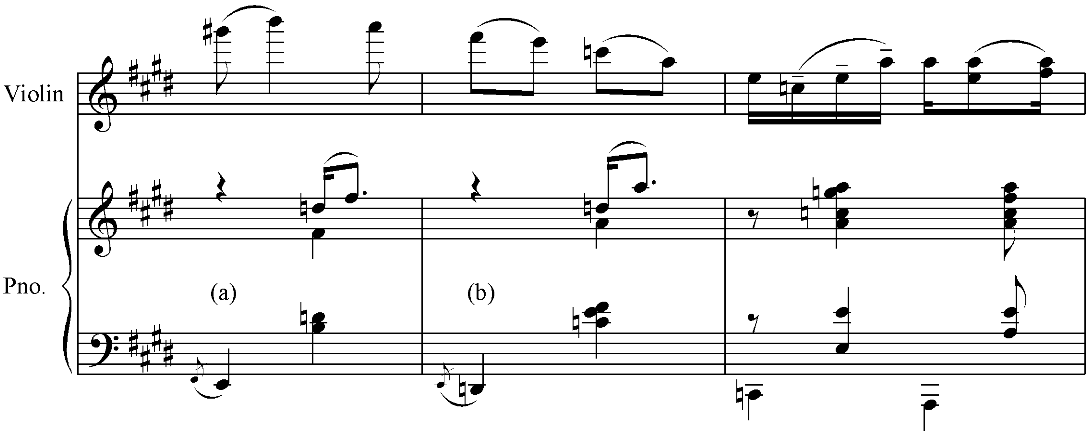


例 4e 改写前例成古典和声进行



以上借助莱罗曼《现代和声研究》提供的理论框架，对马思聪《摇篮曲》的和声运用作了考察，指出马思聪这首早期作品的创作吸收了法国印象派的和声技法。另一个问题是马思聪的音乐在这之后有什么发展，他在这条道路上走到多远？观察《摇篮曲》之后的作品，会看到一方面法国印象派的影响深刻并持续地存在，另一方面作曲家的技法运用并无形成系统或规律，每种技法的运用都是因地制宜的，服从于作品整体上的需要。作曲家从《摇篮曲》起迈进了现代和声的领域，他是这个领域的主人而非追随者。1937 年的作品《第一回旋曲》、《绥远组曲》及 1940-1941 年的《西藏音诗》中，唯独有充满复杂和弦及调性动荡的《西藏音诗》第一曲《述异》序奏部分令人想到《摇篮曲》的中段。九和弦，这一受到法国印象派作曲家偏爱并充分发掘其潜力的和声语汇，在马思聪 1937 年起的作品中并无大量出现，但《绥远组曲》第二曲《思乡曲》的再现段之前出现了两个连续九和弦构成的鲜明音响，见例 5a。

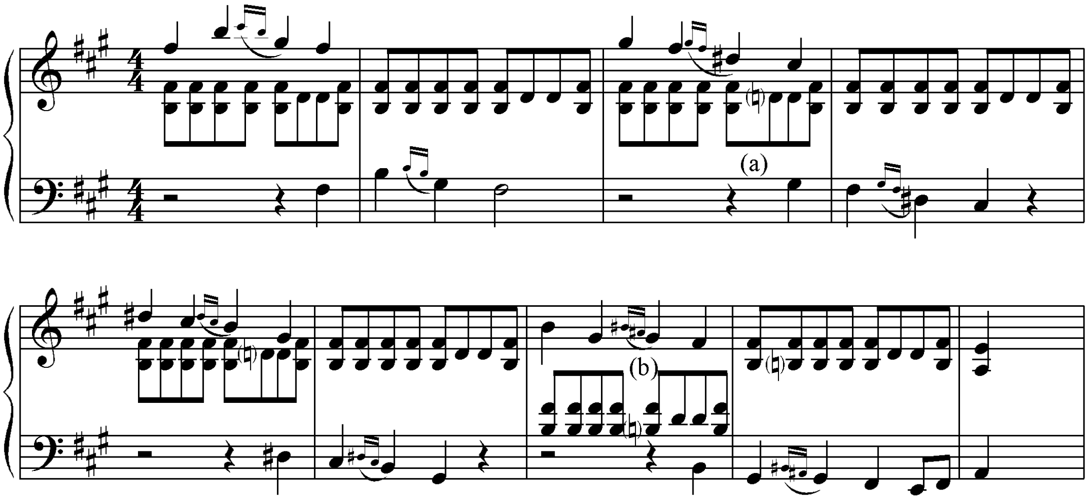
例 5a 《思乡曲》第 73-75 小节



（a） E 音上的九和弦；（b）♮D 音上的九和弦。

莱罗曼《现代和声研究》在“古老的手段”中提到八度假关系：“八度假关系问题是微妙的；无论如何优秀的作者熟练地运用它，产生出愉悦的效果。”作者之后举出选自福莱、拉威尔及卢梭作品的片段为谱例。我们知道在古典的和声训练中，假关系是需要避免的，而现代作曲家有意识地运用它。在马思聪作品中假关系的运用很少见，但是《山林之歌》（1953-1954）第二乐章《过山》的开始部分是个运用假关系的鲜明例子，见例 5b。

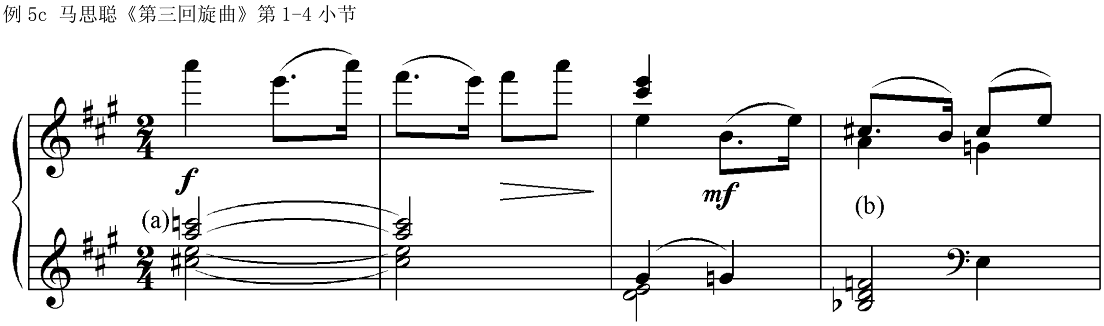
例 5b 马思聪《山林之歌》第二乐章《过山》第 3-11 小节



（a）$D^{\#}$与 $D^{\natural}$构成假关系。（b）$B^{\#}$与 $B^{\natural}$构成假关系。

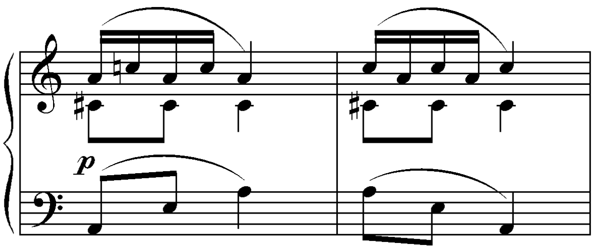
例 5b 实际上已经属于多调性。连续八分音符构成的固定音型在 B 小调，高、低声部属于 B 大调，不同声部在片段的最后合并到 A 大调。多调性在莱罗曼书中并无提及，它是印象派之后的新世代作曲家，如斯特拉文斯基、米约擅用的手法。马思聪这一手笔透露出他所接受到的多方面影响。作曲家对新颖和声的追求没有停止过，属于最后的作品之一，作于 1983 年的《第三回旋曲》以一个包含减八度的和弦开始的。作曲家显然很喜爱这个和弦，乐曲的中部仍然以该和弦开始，因应中部的音乐性格而改变织体（例 5d）。

例 5c 马思聪《第三回旋曲》第 1-4 小节



（a）$C^{\#}$与 $C^{\natural}$构成减八度。（b）第一拍 B^{b} 上的九和弦，第二拍 E 上九和弦带低音上方六度。

例 5d 马思聪《第三回旋曲》中部开始两小节



作曲家对该和弦的偏爱似乎只限于其自身，他并没有将该和弦与乐曲的其它层面建立联系。这也是本文提及的所有马思聪音乐片段的共同特性，每一个片段稍纵即逝唯，停留在自身，并不对乐曲的整体结构及形式特征有决定意义。换一个讲法，马思聪的音乐是组合性质而非衍生的，是平铺并列的而非多层级式的。这也是马思聪钟爱的印象派作曲家德彪西的音乐给人的观感。莱罗曼《现代和声研究》所采用的分析局部片段的研究方法，适用于马思聪的音乐。

从前文可以看到，马思聪在运用他所处时代的新技法时，并非全盘接纳，而是有取舍的。原因可能在于，尽管从少年时起就熟悉并热爱西方音乐及文化，他终究并不生活在西方人所处的调性音乐传统之中。另一方面，作曲家很早就立志运用西方技术资源发掘中国民间音乐素材——“德国的、法国的、俄国的伟大杰作能给我们以技巧上的探求形式上的追究，和声上的启示，但作为我们新鲜的泉源的只有我们自己的民歌”（马思聪 1944 年《关于民歌》[13]）——这会出现技法与素材在风格上匹配与否的问题，而作曲家留下的作品，为在此道路上工作的后人提供了参照。

[13]马思聪：《马思聪全集》，北京，中央音乐学院出版社，2007，第 29 页

第三章　马思聪的循环主题

前言　循环主题的定义

本文关注的对象是一种创作手法。该创作手法有高度的可塑性。按照这种手法产生的作品，其曲式纷繁多变，并无一种固定形态。标题“循坏主题”中的“循环”一词与目前通行的曲式教科书及论文中的“循环曲式”中的“循环”一词，在字面上相同，但并非直接相等的概念。

杨儒怀对曲式部分组织原则之一的“循环组合原则”作如下论述：“主导的结构部分循环出现，多次再现……因此循坏原则可以称之为多再现原则。[14]”他随后列举按循环原则组成的曲式，包括回旋曲式（如 A+B+A+C+A）、带特定部分反复的三部曲式（如 A+B+A+B+A）。在这些曲式中，A 部分的形态通常是固定，如果带有变奏形式，其变化程度是低的。A 的出现位置、和出现频率是固定的、可以预料的。所涉及的限于单个乐章乐曲的曲式。

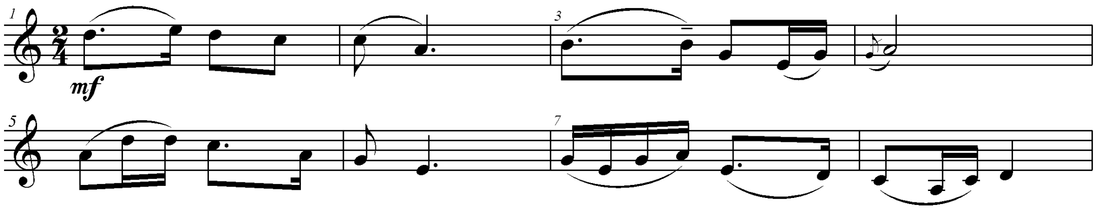
本文所说的“循环主题”衍生自丹第《作曲法》中对“循环奏鸣曲”的定义，指“与循环奏鸣曲中的特定主题性质相当的主题”。（丹第原文见本文第二节第一段）。本文的“循环主题”与杨儒怀论述的区别在于：１.循环出现的部分每次以不同的形态出现；2.它并不固定产生某几种在历史上已经成型的曲式，而是会产生所有可能的曲式结构；３.它会在多个乐章之间形成结构。换句话来说，本文的“循环主题”并非出自对普遍曲式的描述。它在乐曲整体上会产生出一种结构，这种结构可能与我们常见的、在曲式教学中经常涉及的古典曲式有重叠之处，但并不必然会出现。

在全面涉及循环主题这种创作手法之前，我们先研究为人熟知的马思聪作品中的一些现象。

一、《思乡曲》的整体调性布局与多曲中的同一主题材料

马思聪的《思乡曲》[15]（1937 年）是中国流传最广的小提琴曲之一。从音乐爱好者的角度来说，该曲的旋律优美、线条丰富，音响流畅、动听；从小提琴演奏家的角度来看，该曲充分调度了乐器的各个音区，装饰音奏法细致而独特，双音的运用恰到好处；从音乐理论家的角度来说，此曲与常见的浪漫派小提琴曲有所不同，在分析中存在一些问题有待解答。

例 1《思乡曲》主题



[14] 杨儒怀《作品分析教学体系的完善与革新》，杨儒怀：《音乐分析论文集》，北京：中国文联出版社 2000 年版，第 180-181 页。

[15] 马思聪《绥远组曲》，马思聪：《马思聪小提琴曲集》，北京：人民音乐出版社 1995 年版，第 22-42 页。

《思乡曲》当然属于调性音乐，那么它到底是什么调？《思乡曲》旋律有八小节，分为四小节两个乐句，每个乐句包含两个乐节，全旋律一共四个乐节。前三个乐节属于五声音阶羽（la）调式，但是第四个乐节结束在商（re）调式，属于转调终止。马思聪为该旋律的开放终止配了三种不用的和声。例 2 摘录了《思乡曲》主题终止处的四处和声配置，其中第一次结束在 A 小调大下属和弦的第一转位，第二次结束在C大调的半终止，第三、四次结束在A小调的半终止：

例 2《思乡曲》主题终止处三种不同的和声配法

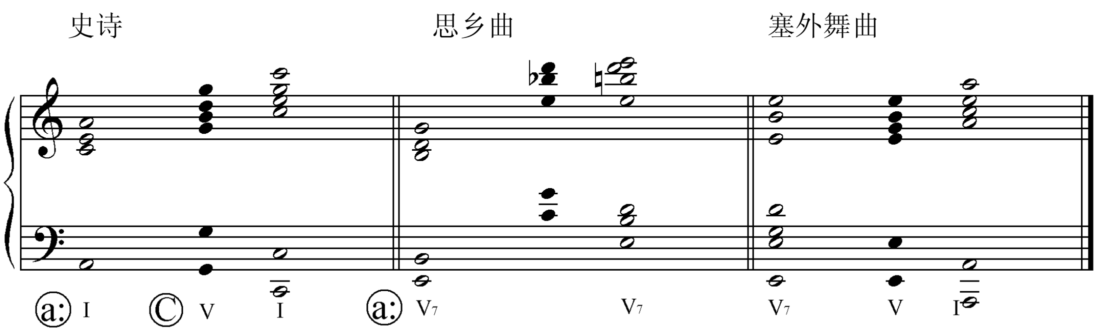


乐曲的最后一小节停在 E 音上的大小七和弦上。从乐曲本身的调性来看，这是一个停在自然小调属七和弦上的开放性终止。由于乐曲的第一个和弦也是 E 音上的大小七和弦，单从和弦首尾呼应的角度来看，乐曲又具有收拢性。《思乡曲》的结尾是开放性终止，而这个终止的和弦在乐曲中又作了首尾呼应。这首乐曲的结尾无论如何都不是一个普通常见的结尾。要问的是，马思聪只是偶然地将一首乐曲作如此处理吗？他只是作出了一个单一的开放性结尾而已吗？这需要从《绥远组曲》的整体上去寻找答案。《思乡曲》是如此地闻名，乃至人们常忽略到它其实是《绥远组曲》中的第二曲，在原本的构思中在其它两曲《史诗》、《塞外舞曲》之间演奏。

杰出的作曲家不会放过作品中的任何细节。马思聪显然并没有将《思乡曲》的开放性结尾仅仅作为一个孤例，他而是进一步在整部《绥远组曲》中对三首曲的开始和结尾都作了设计，形成一个贯穿

全局的结构（例 2a）[16]。《史诗》开始在 A 小调的主和弦上，结束在 C 大调上，为开放终止。《思想曲》开始于 A 小调的属和弦上，结束于相同的和弦上，首尾两端连接成静态的调性运动。《塞外舞曲》延续《思乡曲》的和声轨迹，仍然从 A 小调属和弦开始，最后结束在主和弦。第一曲、第三曲都是开放性终止，第二曲的首尾段调性呈静止状态，主—属—主的进行被放大到从第一曲的开始直到第三曲的结束才完成。一句话总结，《绥远组曲》在调性布局上是三个乐章连成一个整体。在终止式的运用上也显示出这种构思。《史诗》、《塞外舞曲》均用了强而明确的正格终止。《思乡曲》在终止前的和弦是与 A 小调 III 级上的九和弦，与属和弦根音距离三度，与结束和弦不构成方向明确的强进行。也就是说第一乐章以强的终止结束在新调上，第二乐章持续在新的和声上并无明确结束方向，第三乐章重拾第二乐章的和弦轨迹，以强的终止结束在整部组曲的原调上。

例 2a 《绥远组曲》整体的和声、调性布局



在旋律材料上，《绥远组曲》的三首曲之间有许多联系，同样显示出它们在构思上的连贯性。马思聪曾说：“这三个曲子写的顺序是：《思乡曲》、《史诗》，最后是《塞外舞曲》”——《访问马思聪院长的记录》（1959）[17]。”　下面来具体看这些联系：

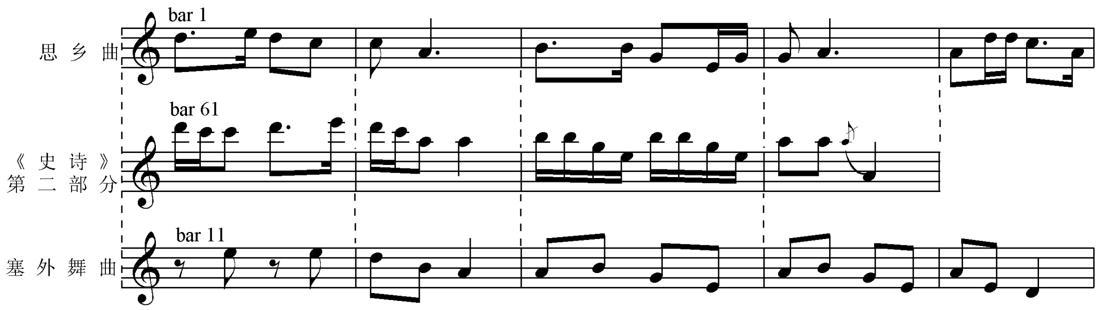
例 3 a《思乡曲》主题与乐曲内部其它部分的联系：第 17－18 小节为第 11－13 小节各音改变节奏，第 49－50 小节开始四个音为第 17－18 小节四个音的倒影

[16] 杨儒怀首先观察到《绥远组曲》在多曲之间贯穿的调性布局，他将三首曲开始及结尾的调性连成 A 小三和弦 A-C-E-A。可能是执着于乐曲通常结束在完全终止的思维定式，他视《思乡曲》为 E 小调而非结束在 A 小调半终止，该判断显然不符合音乐的真实面貌。杨儒怀同时观察到本文例 3b、3e 中所列的跨乐章的旋律联系，但他只提及《组曲》前两曲，未涉及第三曲《塞外舞曲》。见杨儒怀：《音乐分析论文集》，北京：中国文联出版社 2000 年版，第 317-319 页。

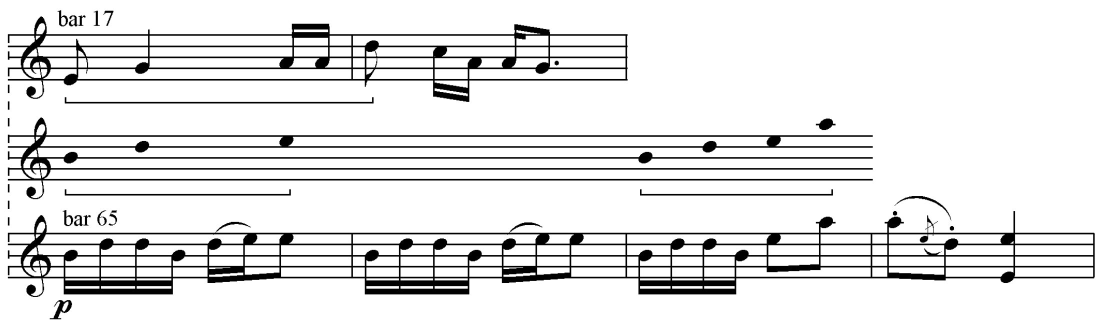
[17]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 104-105 页。



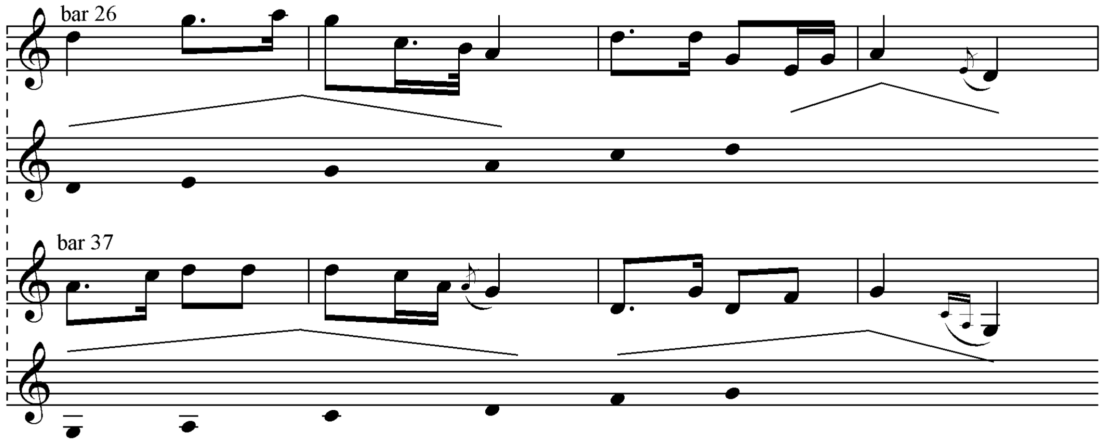
例 3b《思乡曲》主题在《史诗》、《塞外舞曲》中的变型：《史诗》第二部分主题为《思乡曲》开始部分的节奏加密；《塞外舞曲》第一部分主题为《思乡曲》开始部分的改变调式及节奏型



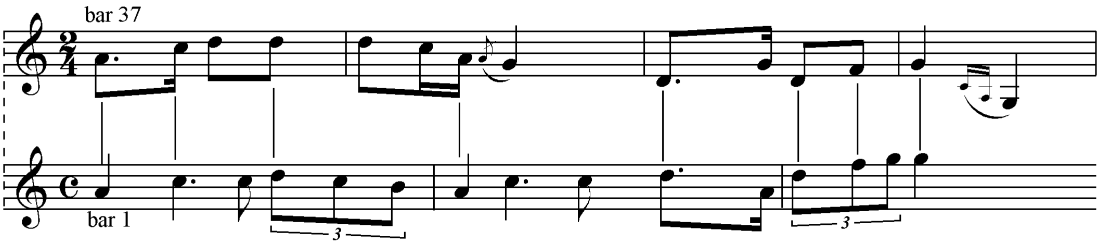
例 3 c《思乡曲》主题变化出的旋律与其在《史诗》第二部分主题局部中的变型：移位、节奏加密



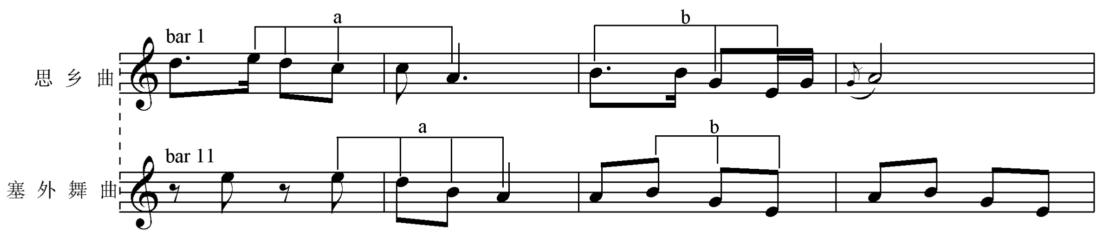
例 3 d《思乡曲》主题变化出的旋律与其在《史诗》第一部分主题中的变型：线条基本保留、调式一致，改变旋律的音



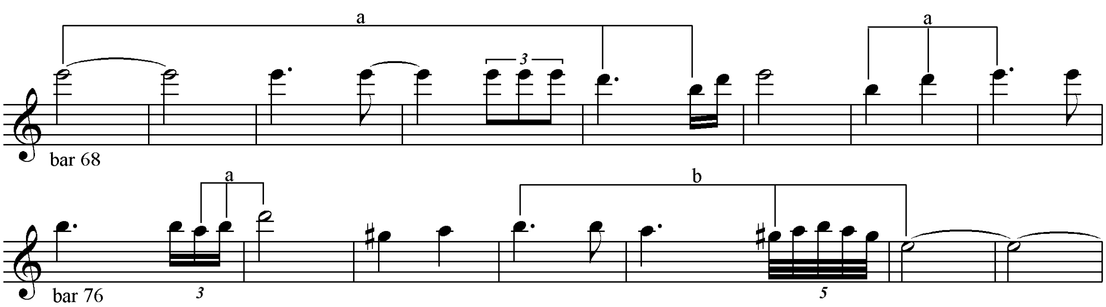
例 3 e《史诗》第一部分主题与主题与序奏的关系：后者是前者用主题开头部分的节奏时值扩大



例 3 f《思乡曲》主题与《塞外舞曲》第一主题的联系：两个基本动机的分布



例 3 g《塞外舞曲》第二主题中两个基本动机的分布



以上三首曲之间的联系作如下归纳（箭头表示前后两者的变化延伸关系）：
《思乡曲》主题开放终止→《绥远组曲》整体性调性布局　（例 2）
《思乡曲》主题→《思乡曲》其它部分主题　（例 3ａ）
《思乡曲》主题→《史诗》第二部分主题　→《塞外舞曲》第一部分主题（例 3ｂ）
《思乡曲》主题变化→《史诗》第二部分主题局部（例 3ｃ）
《思乡曲》主题变化→《史诗》第一部分主题→《史诗》序奏（例 3ｄ，3ｅ）
《思乡曲》主题→《塞外舞曲》首部及中部主题　（例 3ｆ，3ｇ）

马思聪自己的文章表明本文所观察到的现象符合他的创作方法："我总是选那些有着突出的特性的民歌作我写作的动机，我有时采用一个、二个或三个旋律或甚至只有一二小节的动机。这些民歌或动机，在我决定采用它们之时，已变成我的一部分……相贯连的旋律可以扩大或缩小以达到我要求的曲式的完整。（马思聪《创作的经验》1942）[18]"

从《思乡曲》本身的开放终止引伸至《绥远组曲》的整体性调性布局，从《思乡曲》的民歌主题化出的扩散至全曲乃至整个组曲的各种旋律，均显示马思聪在创作这部作品时依循的不仅是从十九世纪至今普通常见的浪漫派乐曲创作方式。他并不是简单将带有对比性质的若干首乐曲排列在一起形成一部组曲，相反他是思考数首乐曲在整体上的联系，将一些层面的因素——在这里是调性、终止式和旋律——在全部曲中都作了设计。他的组曲中的每一曲尽管可以被独立演奏和欣赏，但是只有当它们连贯在一起，一种更高层级的构思才会呈现。

是什么在指导马思聪这样去做？这种音乐创作思想从何而来？这需要从马思聪自小学习音乐的环境中去寻找答案。而他自小浸润其间的法国乐派，确实存在一种特有的"循环主题"。

二、丹第的"循环奏鸣曲"

法国作曲家文森·丹第(Vincent d' Indy)(1851-1931)的《作曲教程》(*Cours de Composition Musicale*)第一、第二册分别出版于 1912、1948 年。该书在一千页的篇幅中，从音乐的基本元素到大型管弦乐，自古至今，系统论述了作者所了解的全部音乐概念、创作手法及作品。其中第二册[19]上半部的第三、四、五章（第 155-435 页）专门论述奏鸣曲，是全书所用篇幅最多、论述最详细、涉及年代及作品最全面的题目。三章的小标题分别为：贝多芬之前、贝多芬、循环奏鸣曲。丹第对"循环奏鸣曲"的定义如下："循环奏鸣曲（La Sonate Cyclique）是一种结构，在该结构中若干特定的主题以不同的形式在作品各个局部中重新出现，它们起到统一的功能。这些固定主题及传递式动机的循环特性，致使一部音乐作品的不同乐章或分曲互相依靠，**这并非为奏鸣曲所特有**。[20]（《作曲》（1912）第二册（上）第 377 页）"

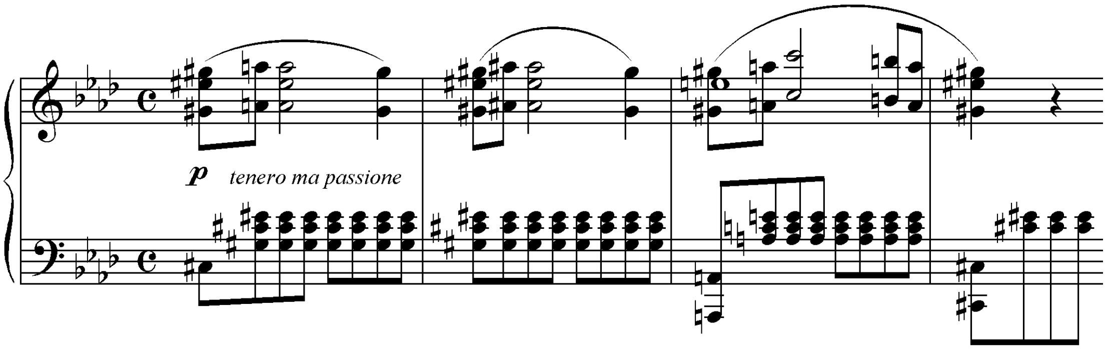
丹第具体列出在循环奏鸣曲中主题变化的类别，分为节奏变化、旋律变化及和声变化，以下例 4a 至例 5n 的谱例来自丹第著作。

[18]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 21 页。
[19] Vincent d' Indy: *Cours de Composition Musicale*, Paris: A. Durand et Fils, 1948.
[20] 本文作者翻译自法文原文。

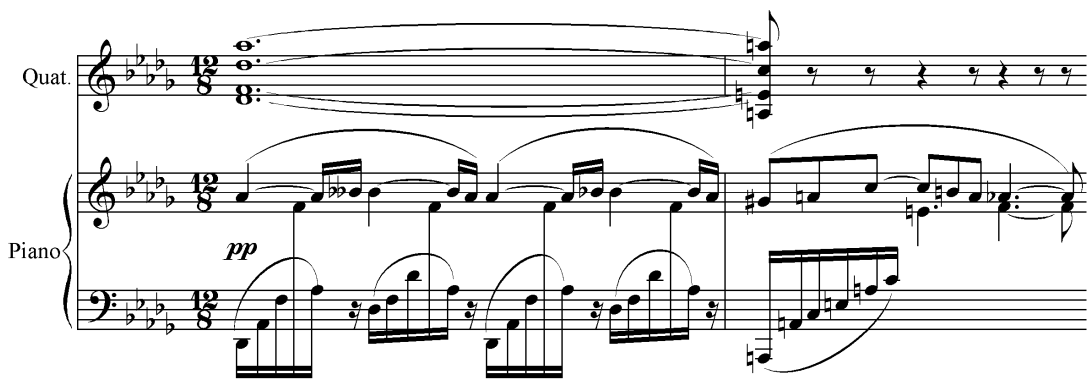
节奏变化：在弗朗克《钢琴弦乐五重奏》的快—慢—快、三个乐章中，一个主题的音高在保持的同时，分别在 4/4，12/8，3/4 拍的三个乐章以不同的节奏组合出现（例 4a）。圣桑《第三交响曲》中的一个主题在保持音高的同时，在三个乐章中（在第三乐章中小调改成大调）以不同的节奏型出现（例 4 b）。

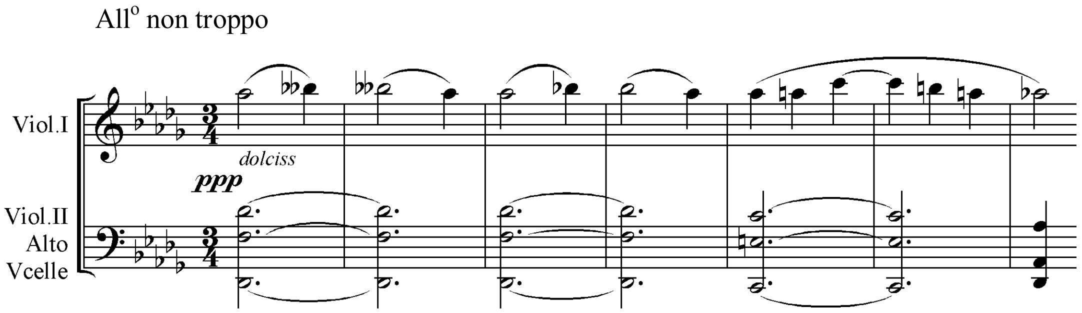
例 4a 弗朗克《钢琴弦乐五重奏》

Allegro

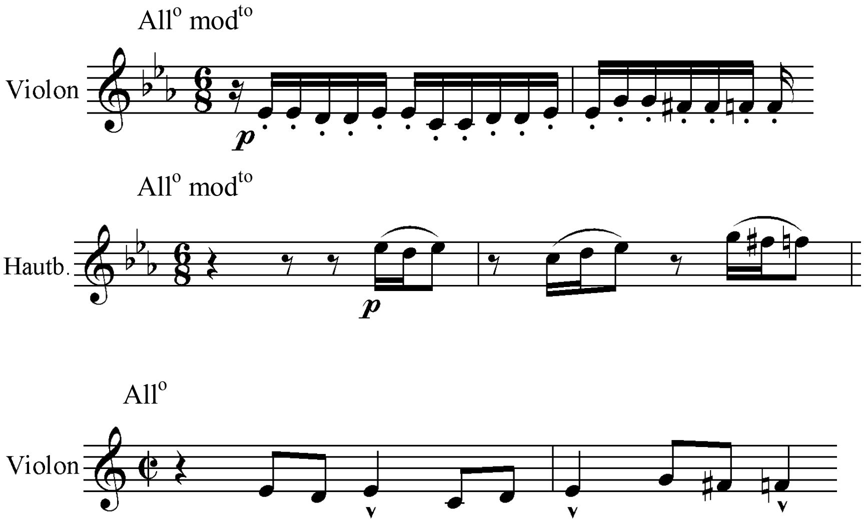


Lento con molto sentimento



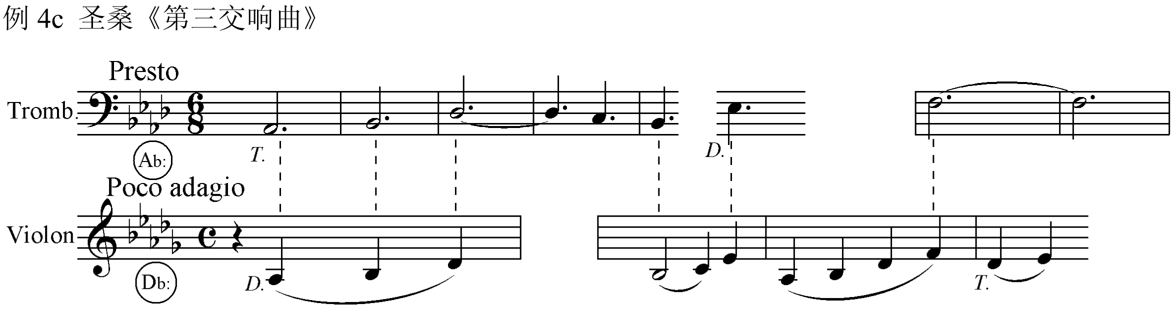


例 4b 圣桑《第三交响曲》



旋律变化：旋律变化指的是将主题内包含的音高元素提取出来，重新组合成一个新的主题，主题的轮廓保留，该变化在循环主题中相当常见。例如，《圣桑》第三交响曲第三乐章其中一个主题是提取第二乐章开始主题的部分元素再组合而成。这两个主题位于不同的调中，和声的配置也不同，然而对应的音高却相同（例 4c）。在第四乐章开始主题来自第一乐章开始主题。第一乐章的引子旋律又包含在第一乐章开始主题之中。

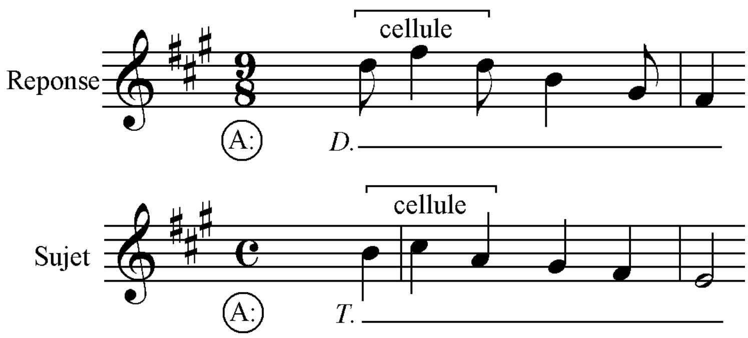
例 4c 圣桑《第三交响曲》





和声变化：和声变化是指旋律型保持，但在新的和声上出现。丹第举弗朗克小提琴奏鸣曲第一乐章及第四乐章的开头为例，这两个开始旋律尽管节拍不同，但明显是属于同一个主题，前者在属和弦上，后者在主和弦上，仿佛前者是答题与主题（例 4d）。

例 4d 弗朗克《小提琴奏鸣曲》



丹第的书追溯了自贝多芬以来的奏鸣曲发展历史，他认为由贝多芬开创的循环奏鸣曲，在贝多芬死后被作曲家们忽略，直到法国作曲家弗朗克重拾贝多芬留下的线索，深入发展这种形式。丹第作为弗朗克的学生，同样接受了循环奏鸣曲的创作思维。丹第对弗朗克的小提琴奏鸣曲以及他本人的小提琴奏鸣曲中的循环因素作了篇幅最长的分析。

丹第在第五章第七节“法国：循环奏鸣曲“，将法国作曲家弗朗克、圣桑、卡斯蒂隆、福莱、丹第和杜卡斯都列入循环奏鸣曲作曲家的名录中(《教程》第 421 页)：

7. — LES FRANÇAIS : LA SONATE CYCLIQUE.

CÉSAR-AUGUSTE FRANCK.	1822 † 1890
CHARLES-CAMILLE SAINT-SAENS. . . .	1835
ALEXIS DE CASTILLON DE SAINT-VICTOR.	1838 † 1873
GABRIEL-URBAN FAURÉ.	1845
PAUL-MARIE-THÉODORE-VINCENT D'INDY. .	1851
PAUL DUKAS.	1865

三、德彪西《弦乐四重奏》中的循环奏鸣曲

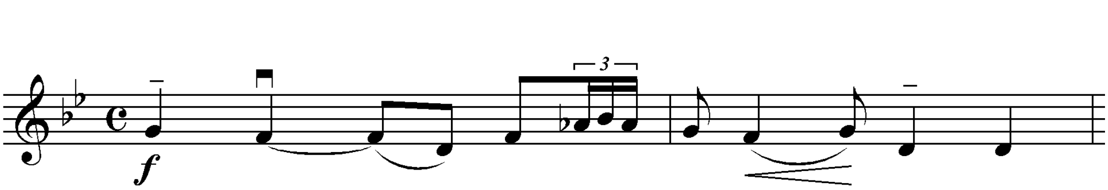
马思聪于 1923-1932 年间在法国学习小提琴、钢琴及作曲，正值丹第《作曲教程》第一、第二册出版之间。马思聪当时在法国接触到的法国当代音乐，就是丹第书中所描述的法国学派。马思聪自己的回忆也表明他对法国学派的强烈兴趣：“从钢琴上我开始认识巴赫、莫扎特、李斯特、肖邦、尤其是法国近代作家 Debussy、 Ravel、 Faure 等。Debussy 更是我当时最推崇的作家。我把他一切的作品统统收集起来，在钢琴上慢慢欣赏它们那些具有魔力的和声、某些不谐音、某些东方色彩的旋律。(《创作的经验》1942)。” [21]

以印象派风格闻名于世的德彪西，在乐坛上刚出现时，首先是一位法国乐派传统的卓越继承者。他在 1884 年获得罗马奖，显示出当时的法国音乐界对他的认可。本文选择他作于 1893 年的早年名作《G 小调弦乐四重奏》[22]，观察其中循环主题的运用。该作品是德彪西在早年发表的作品中唯一一部只有纯音乐标题，并且符合古典多乐章奏鸣曲分布传统的作品，可以代表他对奏鸣套曲的理解。

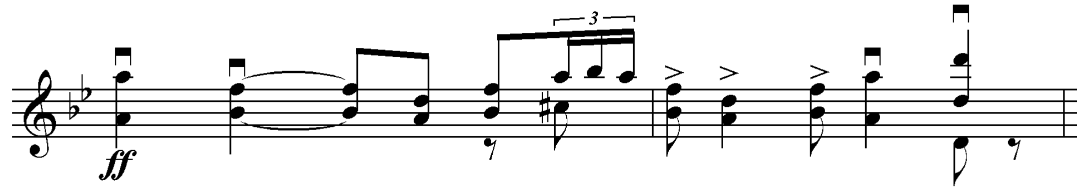
德彪西《 g 小调弦乐四重奏》op.10 (1893)中的循环主题:

例 5a 第一乐章的第一主题(第 1 页第一行)

Animé très decide ♩= 63



例 5b 第一乐章的第一主题在中段移到了新调上，和声作了改变(第 6 页第 3 行)

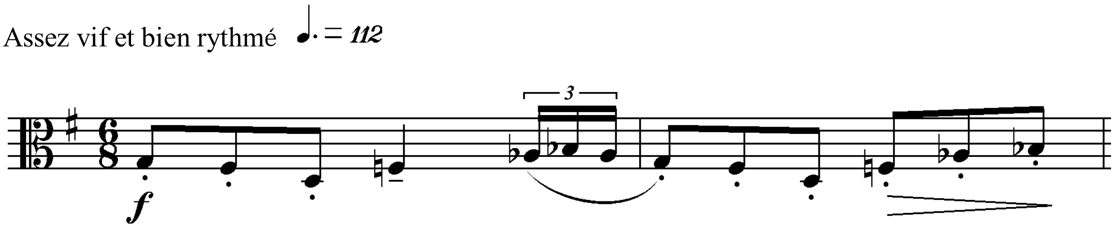


[21] 马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 14-15 页。
[22]Claude Debussy, String Quartet in G minor, Op.10, Claude Paris: Durand & Fils, 1894.

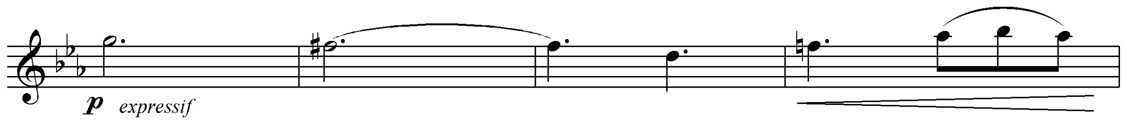
例 5c 第一乐章的第一主题的旋律及节奏作改变，产生出第一乐章的第二主题(第 5 页第 4 行)



例 5 d 第一乐章主题作节奏改变后，成为了第二乐章第一主题(第 16 页第 1 行)



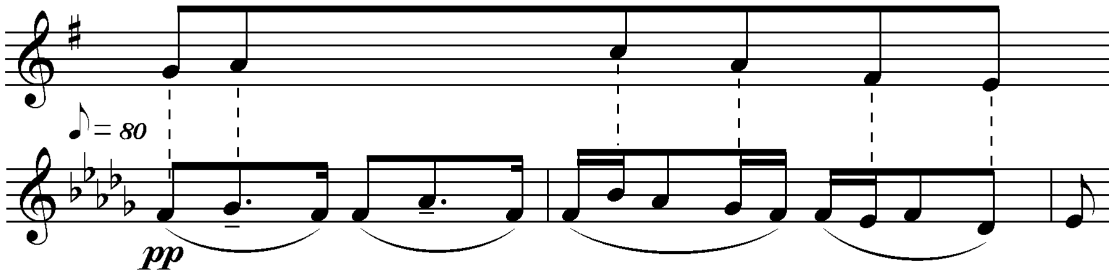
例 5 e 第二乐章第一主题作时值扩大后，成为了第二乐章中部主题(第 19 页第 1 行)



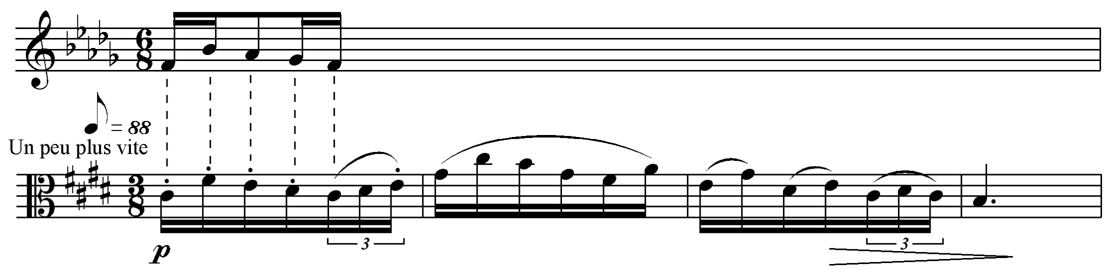
例 5 f 第二乐章第一主题改变节奏(第 24 页第 2 行)



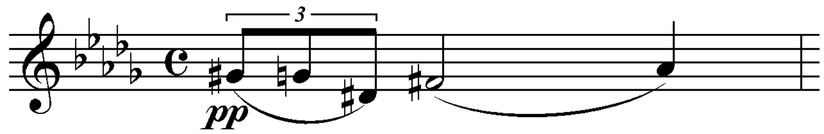
例 5 g 将第二乐章中部主题做倒影，改变节奏，成为第三乐章第一主题(第 27 页第 1、2 行)



例 5 k 第三乐章第一主题的后半段保留，在上方五度模进后再作延伸，形成第三乐章中部主题 (第 28 页第 3、4 行)



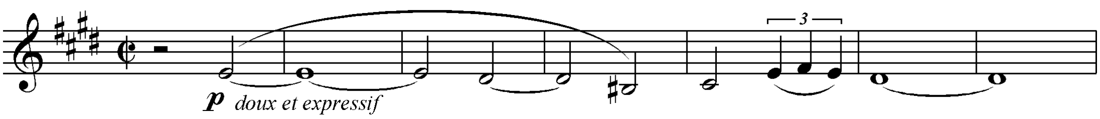
例 5 l 第四乐章的序奏来自第一乐章主题，音高作了改变(第 33 页第 1 行)



例 5m 第一乐章主题的音高顺序重排，成为第四乐章第一主题(第 35 页第 2 行)



例 5 n 第四乐章中间部分的主题是全曲的主题的时值扩大(第 39 页第 4 行)



以上情况归纳如下：

第一乐章主题→第一乐章其它部分主题（例 5 a 、5 b 、5 c ）

第一乐章主题→第二乐章第一主题（例 5 d ）

第二乐章第一主题→第二乐章其它部分主题（例 5 e 、5 f ）

第二乐章中部主题→第三乐章第一部分主题→第三乐章中部主题（例 5 g 、5 k ）

第一乐章主题→ 第四乐章各部分主题（例 5l、5m、5 n ）

德彪西《弦乐四重奏》的主题循环状态，是一个主题首先会变化出它所在乐章的其它主题，它变化出的新主题会进一步产生出其它乐章的主题。这种情况跟马思聪《绥远组曲》中的情况相同。

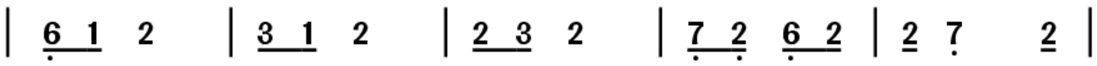
前文列举的、弗朗克、圣桑、德彪西和马思聪的作品都采用循环主题手法写成，其中前三者的作品是奏鸣套曲，马思聪的作品为组曲，正如丹第所写，循环奏鸣曲的特性“并非为奏鸣曲特有”。同时看到，几部作品的具体结构是差别非常之大的，不存在不同的人将各种材料放入一种相同的形式之中，因而可以总结，循环主题这种技法包含一系列主题变化及分布的方法，其具体内容之丰富，并非用文字归纳可以描述穷尽。循环主题所形成的动态、开放的曲式结构，与奏鸣曲式性质相若。

四、马思聪《钢琴弦乐五重奏》中的循环主题

马思聪进一步在之后的多乐章套曲中运用循环主题。《钢琴弦乐五重奏》作于 1945 年，是他的作品中运用循环主题材料最丰富、手法最为复杂的一部。该作运用了四个循环主题，由六乐章组成。《访问纪录》[23]（1959）中列出了作品的四个主题(例 6a)，记谱采用简谱，未显示调性，这里将它们列出：

例 6a 马思聪《钢琴弦乐五重奏》四个主题

主题 I



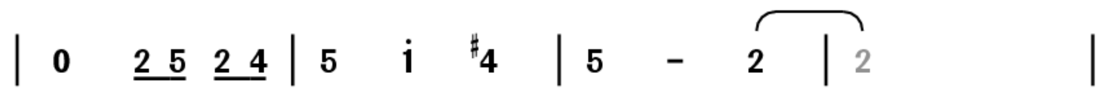
主题 II



主题 III



主题 IV



在《交响音乐创作的技巧》 (1961)一文中，马思聪用比较多的文字谈及了该作每个乐章的音乐性格及主题分布[24]。本文对照作曲家的自述及乐谱[25]，将各主题的分布情况概括如下（表 1），乐曲中主题的变化情况十分丰富，此表出于简明说明的需要，将主题及其变奏用同一个符号表示：

[23]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 106 页。
[24]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 134-135 页。
[25] 马思聪：《钢琴五重奏》，北京：音乐出版社 1956 年版。

表 1 《钢琴弦乐五重奏》四个主题 I 、II、 III、IV 的分布

第一乐章							
速度	Moderato	Allegro vivace	Moderato	Allegro	Allegretto	Allegro	Allegro vicace
主题	I	II	I	III	IV	III — I（过渡）	II
调性	F 大调	E 小调一^{b}B 大调	F 大调	F 混合利底亚调	^{b}E 大调	F 混合利底亚—A 大调	E 小调一 A 大调

第二乐章			
速度	Adante	più mosso	Tempo I
主题	I一I+IV—I	I+IV	I
调性	E 大调— F 大调— E 大调	F 大调—D 大调	E 大调

第三乐章							
速度	Allegretto	Vivace	Tempo I	Vivace	Presto	从头反复	Coda
主题	III+II	IV	III+II	IV	I		III
调性	G 大调	F 大调	G 大调	F 大调	D 小调		G 大调

第四乐章			
速度	Allegro molto vicace	Andante	Allegro molto vicace
主题	IV	III	IV
调性	A 小调—^{b}A 小调—A 小调一C 多利亚调式	A 小调	A 小调—^{b}A 小调—A 小调一C 多利亚调式一 A 小调一$^{\#}$C 小调

第五乐章	
速度	Adagio
主题	III
调性	E 大调—G 大调

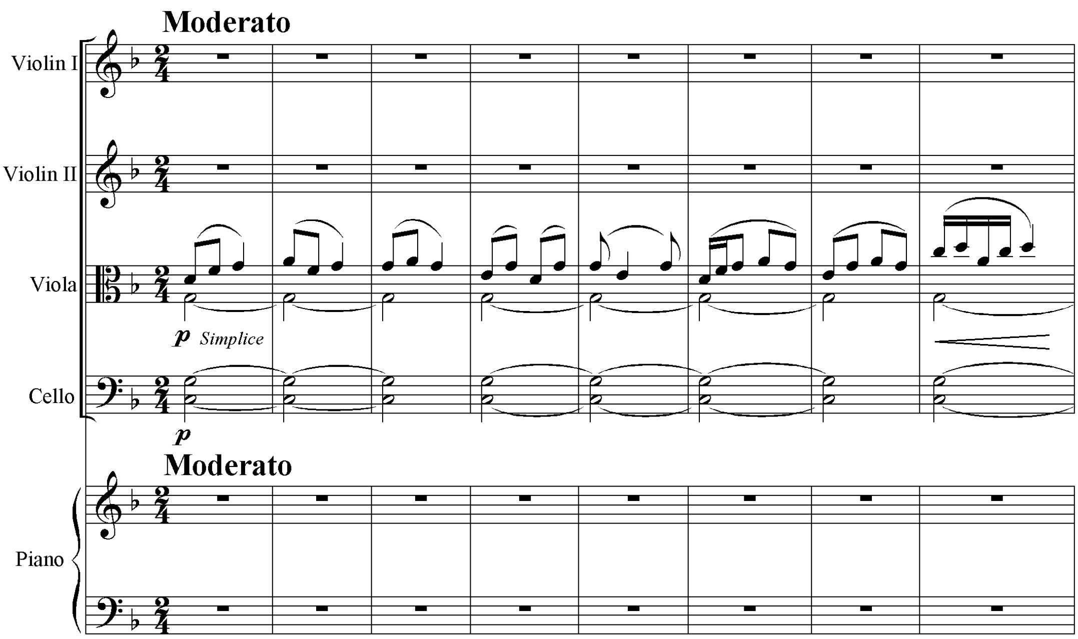
第六乐章					
速度	Allegro non troppo	Adagio	Allegro	Adagio	Allegro molto
主题	III—节奏性主题—III	IV	III—节奏性主题	IV	III+I+II
调性	F 大调— ^{b}A 大调 — F 大调	B 小调	F 大调— ^{b}A 大调 — F 大调	D 小调	F 大调

在该归纳表中可以看出，一方面《钢琴弦乐五重奏》的六个乐章在数量区分于上古典室内乐奏鸣套曲的三或四个乐章，另一方面，在乐章速度的分布上还是依循交错对比的习惯作法：快一慢一快一快一慢一快。各个乐章的内部不同速度段落的数量之分布，是按照不同乐章繁简交错的方式安排的，第一、三、六乐章不同速度段落最多，第二、四乐章次之，第五乐章是单一速度的间奏曲。当然这只是表层现象，速度变化不一定和结构划分一致，最重要

的是主题的分布。

全作的所有乐章、所有段落都是由四个主题及它们的变奏构成，正如马自己所写，“整个五重奏可以说是一个大变奏曲[26](《交响音乐创作的技巧》)”。 在这部作品中四个主题的分布有若干规律可循。首先每一个乐章自身都具有三部性，开始的主题在结束时会出现。第二乐章中的主题 I、第四乐章的主题 IV 是比较简单的原样再现。第一乐章的主题 II、第三乐章的主题 III、第五乐章的主题 III，在再现时作了不同程度的变化。每个乐章主题的分布是有变化的，呈现此增彼长的局面。主题 I 在頭两个乐章中占较多篇幅，在第三乐章中仅出现一次后，直到第六乐章最后部分才有一次出现。主题 III、IV 在第二至五乐章中占首要地位，它们的变化最多。主题 II 出现的频率介于主题 I 与主题 III.、IV 之间，它只在第一、三、五乐章出现。这部作品，在原则上是按照循环主题的原则，在具体形态上，由于主题数量之多、乐章数目之多，大大区别于本文之前论及的只有一个主题作循环的弗朗克、圣桑、德彪西的作品以及马本人之前创作的《绥远组曲》。对于马本人的创作历程来说，《钢琴弦乐五重奏》是他的作曲手法的一次大篇幅扩展。

例 6b 主题 I《第一乐章》(第 1 页第 1 行)



[26]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 135 页。

例 6c 主题 I《第二乐章》(第 18 页第 1 行)



例 6 d 主题 I《第三乐章》(第 30 页第 3 行)



例 6 e 主题 II《第一乐章》(第 4 页第 1 行)



例 6 f 主题 II《第三乐章》(第 27 页第 1 行)



例 6 g 主题 II《第六乐章》(第 69 页第 3 行)



例 6 h 主题 III《第一乐章》(第 8 页第 3 行)



例 6i 主题 III 《第三乐章》(第 27 页第 1 行)



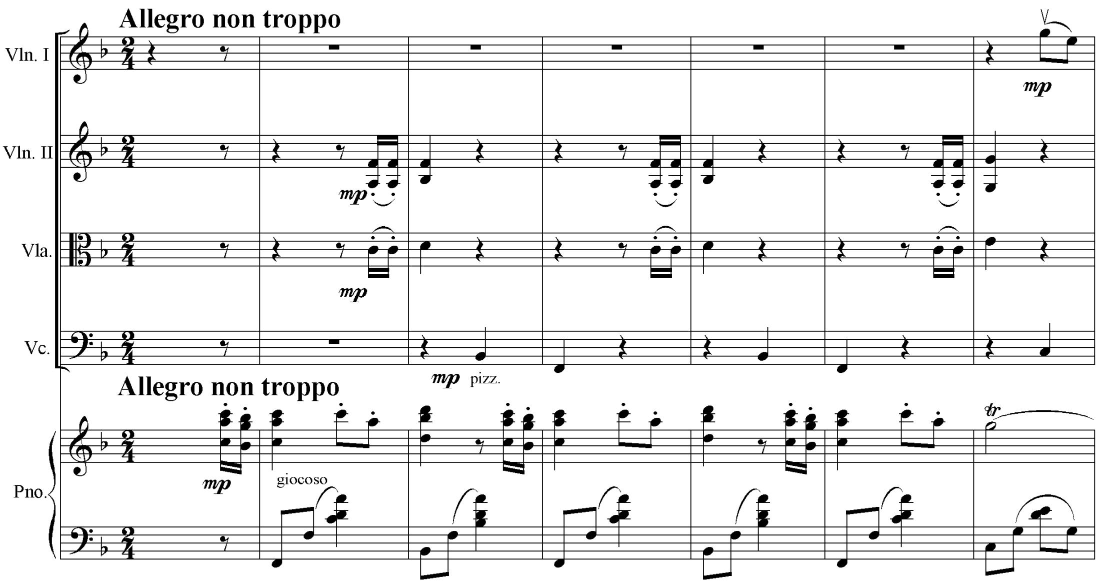
例 6j 主题 III《第四乐章》(第 41 页第 2 行)



例 6k 主题 III《第五乐章》(第 45 页第 1 行)



例 61 主题 III《第六乐章》(第 47 页第 1 行)



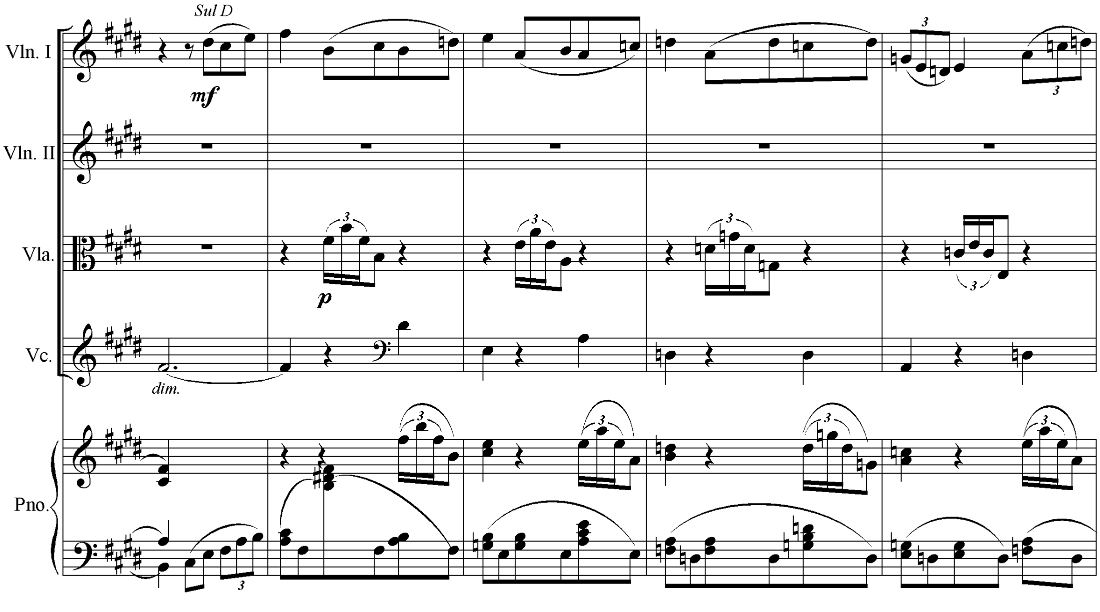
例 6m 主题 III《第六乐章》(第 67 页第 1 行)



例 6n　主题 IV《第一乐章》(第 11 页第 3 行)



例 6o 主题 IV《第二乐章》(第 18 页第 2、3 行)



例 6p 主题 IV《第三乐章》(第 28 页第 1 行)



例 6q 主题 IV《第四乐章》(第 34 页第 1 行)



例 6r 主题 IV《第六乐章》(第 56 页第 1 行)



本文截取乐谱中四个主题的初次形态及之后的若干次变化以展示作品的基本面貌。主题Ｉ、主题ＩＩ各有三种形态，原型作了两次变化。主题ＩＩＩ有六种形态、原型经历了五次变化。主题ＩＶ共有五种形态，原型经历了四次变化。

主题Ｉ：它初次出现时伴随以低音 V 级上的持续纯五度（例６ｂ）。在第二乐章中（例６ｃ），原 2/4 拍变为 3/4 拍，伴奏变成在 III 上的七和弦。织体中仍然突出纯五度，显示出是从之前的形态变化而来的。在第三乐章中出现时（例６ｄ），它作了时值缩减，伴奏仍然包含持续音。它在第六乐章结束之前以初次形态再现，是唯一一个在形态上回归原貌的主题。

主题ＩＩ：初次形态６/８拍（例６ｅ）中的一系列八分音符，在第三乐章中作时值括大、

变成了２/４拍中的一系列四分音符。和声上它原来在Ｅ小调的主和弦上，这里改到了Ｇ大调的属和弦上。当它在第六乐章的结束之前被短暂回溯时（例 ６ｇ），变成了四声部卡农，时值改回八分音符，却位于２/４拍内。

主题ＩＩＩ：初次形态为位于主持续音上的一系列的十六分音符（例 ６ h)。第三乐章在主题ＩＩ进入之前的伴奏预备（例 ６ｉ） ，其织体中包含了主题ＩＩＩ的首四个音，仍为十六分音符，此时和声上位于持续的Ｇ大调Ｖ级上。该四个音由钢琴与第一小提琴奏出，随即作变化，向上、下方各展开一个音级。该伴奏音型一直伴随主题ＩＩ出现。第四乐章的慢速中部是主题ＩＩＩ在 9/8 拍中作时值扩大构成的（例 ６ｊ），在该夜曲性格的段落中它第一次出现在大提琴独奏上，由钢琴的和弦与短句作陪衬。

第五乐章只用主题ＩＩＩ，这里它的节奏改成短－长组合，变成一个有宣叙调性格的主题，和声上为Ｅ大调的Ｖ５/６到Ｉ（例６ｋ）。在第六乐章中，主题ＩＩＩ延续在第五乐章中的短－长节奏。它进一步而作旋律上的改变，形成了该乐章第一部分长篇幅的主题（例６ｌ）。在第乐章的最后一个部分，主题ＩＩＩ回复到了初次的节奏组合，但在和声上区别于初次形态（例 6m）。

主题ＩＶ：初次形态的３ / ４拍（例 ６ｎ）在第二乐章中保留（例 ６ｏ）。但在第二乐章中它增加了许多模进环节。和声上，初次形态的和声是自然音阶的和声，在第二乐章中改为半音化和声。主题ＩＶ在第三乐章中主题ＩＶ变成了２ / ４拍，节奏带有舞曲性格（例６ｐ）。它在第四乐章中仍然具有舞曲性格，然而节奏再度变化，此时位于６ / ８拍中（例６ｑ）。）与主题ＩＩＩ的情况接近，主题ＩＶ在第六乐章中最后一次出现时，其变化结果接近它在第一乐章中的形象（例６ ｒ）。此时它再度在中提琴的独奏上出现，尽管节拍（３/４拍）和音符时值（十六分音符）均初次形态都不同，但是由于速度的设计，实际音乐效果与初次形态接近。和声上，主题ＩＶ的最后一次形态仍然位于新的和声上。

在如上的观察中，可以看出《五重奏》中的循环主题有如下性质：主题每次出现时都会作变化，变化在调性、节拍、节奏、织体及和声方面，乐章之间没有出现过两次相同的主题形态；每个乐章的主题组合方式没有重复过[27]。

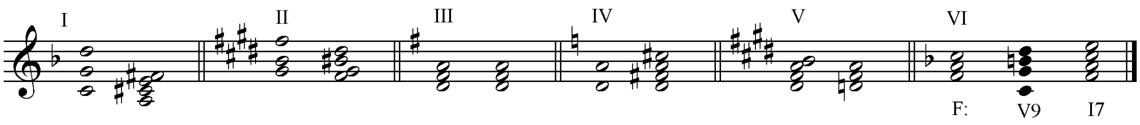
这些性质在马思聪之前的循环奏鸣曲中都存在，马与前人的区别，在于量——主题的数量、主题的变化次数、主题的组合形态——大幅度增加了。每个主题在作品中途的出现都在新调上。只有在第六乐章中主题ＩＩＩ、Ｉ、ＩＩ才移到在第一乐章开始的调性，主题Ｉ更还原到初次形态，故此作品仍然依循奏鸣曲式调性离开—回归的原则。对《钢琴弦乐五重奏》主题循环的情况作详细、全盘的分析将是一项大型工程，并非本文目的。在这里重要的问题是马思聪——正如他自己的文章所述——在有意识地依照循环主题的原则进行创作，而且产生的结果在表面上与先例大不相同。

[27] 从表面上看，第二乐章、第四乐章按照速度变化和主题材料都可划分为再现三部曲式，但两者的主题组合不同，第二乐章中部是引申性质，第四乐章的中部是并列性质。

五、马思聪循环主题的开放性结尾

本文在第一部分对《思乡曲》的结尾以及《绥远组曲》三首曲的终止式（例 2）的分析，与作曲家《技巧》中所述的《五重奏》乐章结束的处理一致：“每一乐章的音乐不完就紧接下一乐章……虽然有六个乐章，但每一个乐章的结束都不是真正的结束，它是和后面的乐章连接起来。[28]”《五重奏》乐章结束的处理与《绥远组曲》乐章结束的处理是采用相同的原则，但是《五重奏》在现象上要复杂的多（例 7）。将每个乐章的开始与结束和弦集中列出（例 7 ），会看到每一个乐章结束时的调性走向都是独特的，没有重复过，其中第一、二、四、五乐章的结尾是开放性的。第一乐章从 F 大调的Ⅴ级上开始，结束在与 F 主音距离大三度的 A 大调上。第二乐章为 E 大调，开始及结束都在三级七和弦上，但是开始处为大原位小七和弦，结束处为大小七和弦的第三转位。第三乐章开始和结尾都在 G 大调的Ⅴ级和弦上，这是音乐的姿态而非和声运动造就的，此处的和声为 D 音持续音上方的声部走动，和声上并无实质的进行发生。第四乐章第一部分为 A 小调，开始处为ⅠⅤ上的纯五度上。该乐章结束在 D 音上的大大七和弦上（此和弦由在钢琴与弦乐上先后发响的音聚合而成）。第五乐章为 E 大调，结束在 D 音上的三和弦。这种走向无法预料的开放性结尾直到第六乐章在结束时才形成闭环——结束在第一乐章开始的调性 F 大调，并且在第六乐章的结尾才出现了全曲唯一一处终止式，它因为最后停在大大七和弦上而音响新颖。总结来说，前五个乐章的结尾都不符合古典的调性回归的习惯作法，第三乐章看上去符合，但却是出于乐曲的性质而不是依循惯例的结果。具有调性回归意义的真正结尾，一直推迟到最后，到第六乐章才出现。

例 7 马思聪《钢琴弦乐五重奏》各乐章开头及结尾和弦



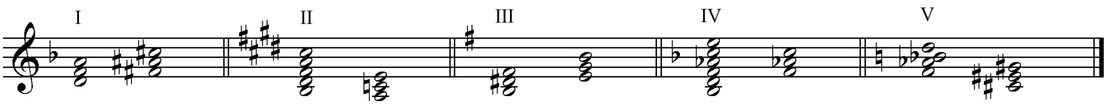
《钢琴弦乐五重奏》的结尾与《绥远组曲》结尾的有两个相当大的不同之处。第一、《组曲》中前二曲的结束调性是位于整部作品调性的七声音阶音级上，而《五重奏》中前五个乐章的结束调性与整部作品调性的关系不在七声音阶音阶之内，两者距离甚远。第二、《组曲》的每一乐章自身的调性与相邻乐章的调性有关，《史诗》为 A 小调，该曲中没有出现过 A 小调的属七和弦，属七和弦成为之后的《思乡曲》的起始、终止和弦，最后的《塞外舞曲》接下这一线索，从属七和弦开始，结束在主和弦。《五重奏》的相邻乐章之间没有这种调性关联的线索，前一乐章的结束并不与下一乐章的开始有任何因果关系。但是需要留意的是，《组曲》的主题循环是散漫的、意识潜藏的，而《五重奏》的主题循环是严密的、设计明确的。同一作曲家用相同手法创作的两部作品对照来看，主题循坏与调性布局，两者的强度存在反比关系。作曲家的选择是两者择一，在一个层面上较强时，在另一个层面上较弱。

当马思聪的循环主题在丹第《作曲教程》中有详细论述，并且在多位法国乐派重要作曲家中找到先例时，他在《绥远组曲》及《钢琴弦乐五重奏》中有意识运用的开放性结尾却先例难寻，引人猜测。丹第及他的同代人并无作有开放性结尾的多乐章器乐套曲，比他们年轻的活跃于二十世纪初的法国作曲家的同样没有作过这样的作品。运用开放性结尾是歌剧、舞剧及大型声乐—管弦乐套曲的惯例。自十九世纪以来，这些类型的音乐作品在与叙事线索、戏剧转折相匹配时，习惯上需要避免在单曲乃至在整体上出现收拢性的调性布局。为人熟知

[28]马思聪：《马思聪全集（第七卷）》，北京：中央音乐学院出版社 2007 年版，第 135 页。

的例子，如瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》的序曲开始在 A 小调，第三幕的最后一曲结束在 B 大调。德彪西歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》五幕的音乐都是开放性终止，以抽离地方式观察每一幕的开始及结束和弦（例 8）[29]，其不可预料、无表面规律可循的性质，与《五重奏》的情况（例 7）相若。

例 8 德彪西《佩里亚斯与梅丽桑德》五幕的起、止和弦



马思聪并不以歌剧、舞剧、大合唱闻名，他作品目录中这些类型的作品流传不广，人们对其了解有限。他 1931 年在法国期间的作曲老师毕能蓬（Janko Binenbaum，1880—1956）是一位歌剧指挥，本人也作过歌剧、舞剧。毕能蓬的作品已经随时代远去而泅灭[30]，但他作为歌剧指挥必定熟悉戏剧音乐文献，包括歌剧调性布局的习惯。马思聪有可能通过他了解到这种开放性结尾的写法，进而运用在他自己最擅长的小提琴曲及弦乐室内乐中。在无标题纯器乐作品中运用戏剧音乐的调性布局方式，就笔者目前了解到的音乐文献来看，马思聪是罕见的作者之一。

开放性结尾与古典的器乐套曲创作习惯距离极为遥远，它并不单止是乐章结尾没有回到原调而已，而是对调性运动的布局产生了影响。这时由于调性的原点不与乐章划分和音乐停顿一致，某些古典的形式，例如奏鸣曲式、回旋曲式可能难以形成，恰好马思聪的上述这两部作品中并无这两种曲式。他作于不同时期的三部小提琴与钢琴《回旋曲》，尽管标题其实指的是体裁，在结构上并非完全属于古典的回旋曲式，但都用了收拢性结尾，显示他清楚知道开放性结尾与收拢性结尾适用于什么情况。

进一步猜测，马思聪可能发现五声性主题在调性与和声上天然的多种可能性（例 1、例 2）与开放性结尾相匹配。运用开放性结尾，由于调性及终止式的选择多了，作曲家会有更大的空间施展和声配置手法，《思乡曲》的艺术价值相当大程度上就来自于丰富的和声。《五重奏》的开放性结尾，配合了四个都是五声性的主题在持续变更的和声配置中作变化、互相组合，形成许多音乐片段，无间断地合并构成一个大型的篇章。

六　马思聪循环主题的历史意义

循环奏鸣曲并非丹第首创，也并非为法国乐派所独有（法国乐派以外的采用循环主题的名作，例如有李斯特《浮士德交响曲》、雷斯匹基《B 小调小提琴奏鸣曲》）。但是，循环主题在法国乐派中可以说是根深蒂固的。循环主题是弗朗克艺术的关键因素，他的许多杰作——《D 小调交响曲》、《前奏、圣咏与赋格》、《普赛克》等，其特有艺术魅力的离不开循环主题的运用。丹第本人脍炙人口的作品《法国山歌交响乐》，最突出的特性就是民歌主题在三个乐章中的循环和变奏。如果我们再向历史前与后作考察，柏廖兹《幻想交响曲》（柏廖兹称这种手法为“固定乐思”）、梅西安《图兰加利拉交响曲》，同样是运用循环主题的杰出例子。自少

[29] 例中和弦的判断以音乐中形成完整和弦处为准，对第 II、III、IV、V 幕开始和弦的判断并非直接来自音乐的开始处。
[30] 毕能蓬的作品在他在世时并无出版，目前唯一可查的对他作品的描述来自马思聪的中文文章。

年时代起浸润于法国音乐的马思聪，自然熟悉这一创作手法。马思聪将他收集到的中国各地民间音乐旋律作为主题素材组合进循环主题的框架之中，加以他自己独创的开放性结尾，形成法国乐派技法的东方曲例。

德彪西 1918 年去世、丹第 1931 年去世，对于 1937 时年当 25 岁的马思聪来说，生活在十九世纪至二十世纪初的多位法国乐派大师是他艺术的上一代人，时间、空间距离并不遥远。他所追随的，就是他身处年代的新音乐。当谈到中国现代音乐的起点，人们常以四十年代谭小麟受教于兴德米特后创作的几部扩展调性作品及桑桐在上海师从第二维也纳乐派作曲家后创作的无调性作品为标志，这种视角受制于今日对二十世纪音乐史的认识。从史料和创作技法的角度来看，马思聪 1937 年的作品是中国现代音乐更早的开端，其技法源自欧洲大陆的另一区域，并且在初现时就十分成熟、具有作曲家的完备个性。他 1945 年的作品更显示出他在有意识地发展这种技法。马思聪的这两部作品铺陈出一条前人曾经积极探索过的艺术道路，启发着后来者。

第四章 主题演化分析法中的中国作品

一 鲁道夫·雷替

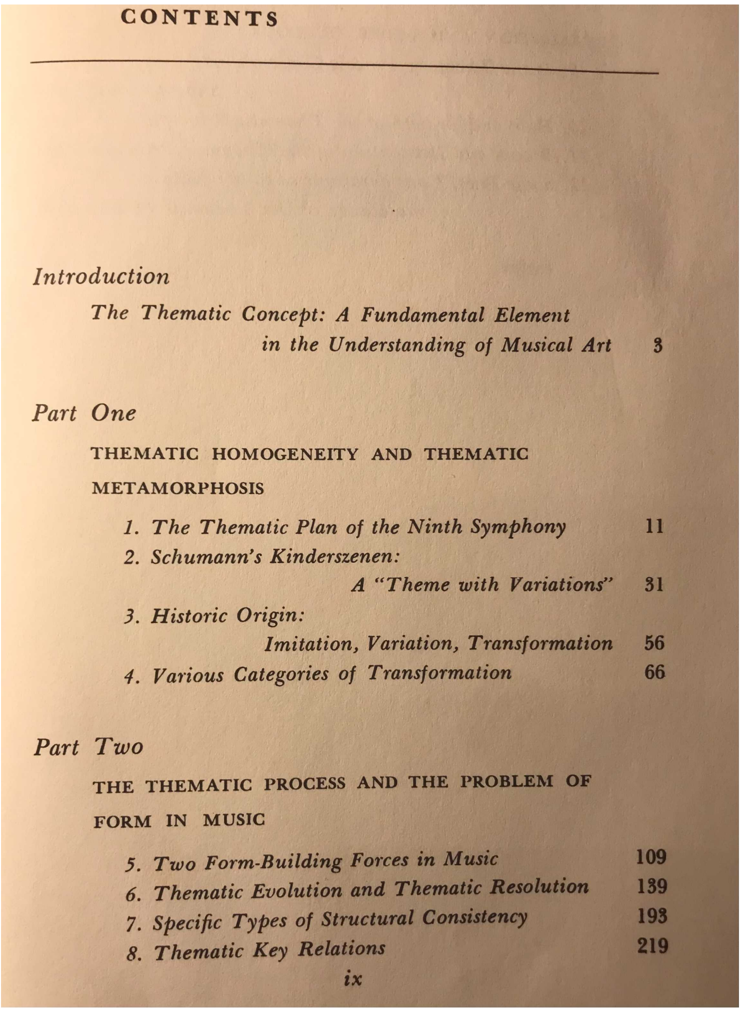
鲁道夫·雷替（Rudolph Reti，1885-1957）早年时在维也纳接受音乐教育，作为音乐分析家、作曲家及钢琴家活跃于二十世纪初的维也纳。他是勋伯格艺术的支持者，与勋伯格的弟子相熟，其作品上演于早年的国际现代音乐协会音乐节。雷蒂 1939 年移民美国，他发表的的英文音乐分析著作及文章有：《音乐中的主题演化》[31]（1951）、《二重主题性在奏鸣曲式进化中的角色》（1956）、《调性·无调性·泛调性——对部分二十音世纪音乐潮流的研究》（1958）及《贝多芬奏鸣曲中的主题模式》（1967）。其中《音乐中的主题演化》（The Thematic Process in Music）在写作上最完整、覆盖面最全，代表着雷蒂的成熟分析思想。此书是受到广泛关注的著作，在不同的年代都有许多学者撰文讨论，从它衍生出的研究至今不衰。此书在被一些学者认为相当重要的同时，也遇到了一些学者的否定。对于雷蒂分析法的批评，较近期的有尼古拉斯·库克(Nicolas Cook，1950－)，他在《音乐分析指南》[32]中认为雷蒂“太过主观”及“注重谱面，忽视听觉”。但是库克其实针对的只是雷蒂在方法上的细节问题。雷蒂与《作曲基本原理》及《和声学》中的勋伯格一样，关注的是音乐中最关键、最核心的问题，对这些问题的解答可以采用各种不同的文字符号表述方法，批评这些文字符号表述，并不能取消掉原作者提出的问题。雷蒂是一种分析手段、一种音乐分析的思想的开创者，而非一个完整体系的建立者。在中国，对雷蒂的著作介绍甚少，除姚恒璐[33]对其分析法有过一个片段式的介绍外，并无其它相关的研究。雷蒂的分析思想及方法与勋伯格《作曲基本原理》中的一部分有重合，部分中国的曲式与作品分析课教师对这种观点并不会感到陌生。本文将运用雷蒂的分析方法，展示出当运用在迥异的环境——中国作品中时，它仍然是有效的，可以解答具体的问题。

二 雷替《音乐中的主题演化》的摘要

《音乐中的主题化演化》长达 360 页，包含 500 个谱例，全书由前言及三个部分构成，（图 1 ）：

[31] Rudolf Reti, *Thematic Process in Music*, New York: Macmillan Publishing Co., 1951.
[32] Nicholas Cook: A Guide to Music Anlalysis, New York & London: W. W. Norton & Company,1987, p.110-114.
[33] 姚恒璐：《二十世纪作曲分析技法》，上海：上海音乐学院出版社 2000 年版。

图 1　鲁道夫·雷替《音乐中的主题化演化》目录



CONTENTS

Introduction

The Thematic Concept: A Fundamental Element in the Understanding of Musical Art 3

Part One

THEMATIC HOMOGENEITY AND THEMATIC METAMORPHOSIS

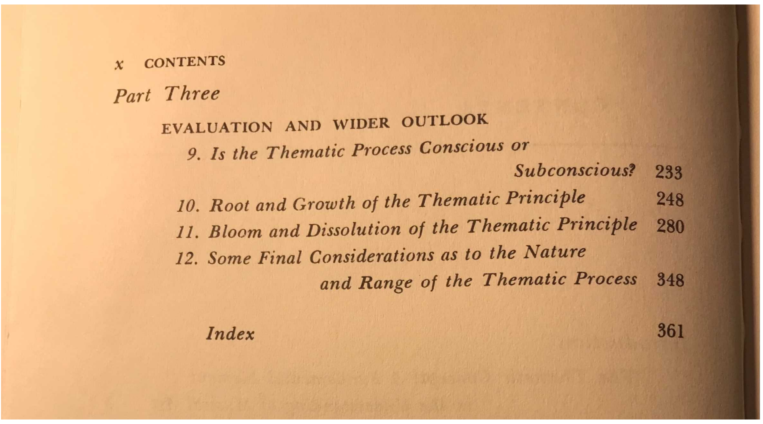
1. *The Thematic Plan of the Ninth Symphony* 11
2. *Schumann's Kinderszenen: A "Theme with Variations"* 31
3. *Historic Origin: Imitation, Variation, Transformation* 56
4. *Various Categories of Transformation* 66

Part Two

THE THEMATIC PROCESS AND THE PROBLEM OF FORM IN MUSIC

5. *Two Form-Building Forces in Music* 109
6. *Thematic Evolution and Thematic Resolution* 139
7. *Specific Types of Structural Consistency* 193
8. *Thematic Key Relations* 219

ix



x CONTENTS

Part Three

EVALUATION AND WIDER OUTLOOK

9. *Is the Thematic Process Conscious or Subconscious?* 233
10. *Root and Growth of the Thematic Principle* 248
11. *Bloom and Dissolution of the Thematic Principle* 280
12. *Some Final Considerations as to the Nature and Range of the Thematic Process* 348

Index 361

目录中文翻译：

前言　主题化概念：理解音乐艺术所需要的基本元素

第一部分　主题同源性与主题变型

1．《第九交响曲》的主题布局

2．舒曼《童年情景》：一首“主题与变奏”

3．历史起源：模仿、变奏、变型

4．变型的各个种类

第二部分　主题化演化和曲式上的难题

1．音乐中的两种形式建构力

2．主题化演进及主题化解决

3．结构一致性的特定种类

4．主题化调性关系

第三部分　演化与更广的观察

1．主题演化是有意识的还是无意识的？

2．主题化原则的根源与生长

3．主题化原则的兴盛与消解

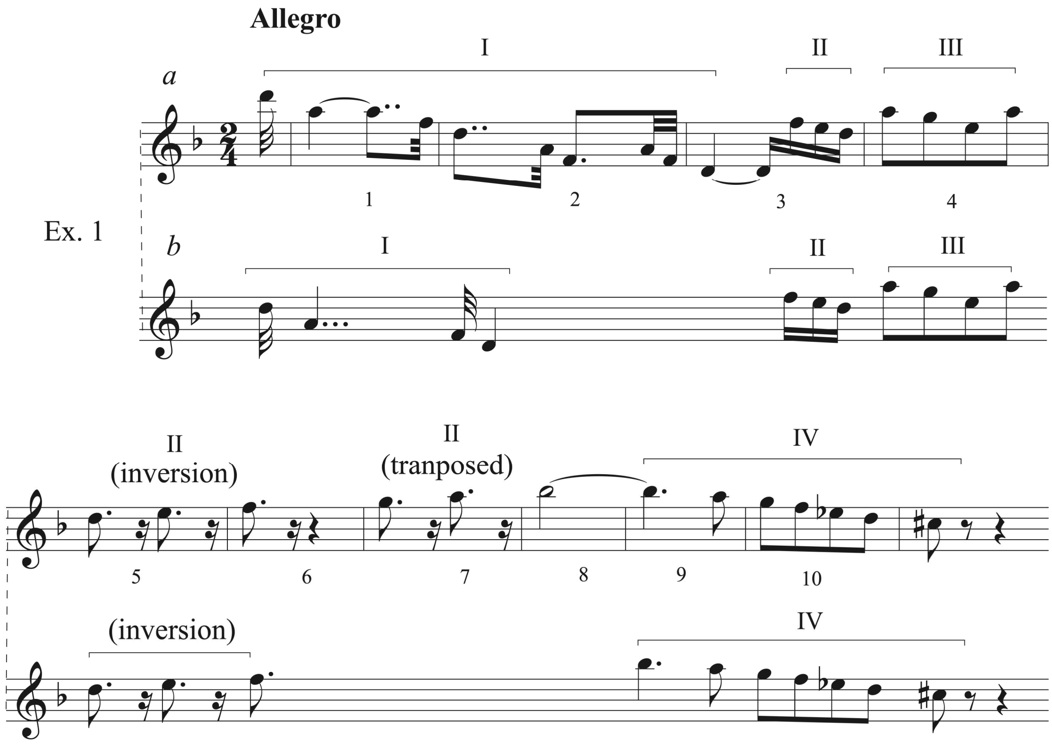
4．对主题化的本质与范围的最后一些思考

如果只看目录，我们或许会以为此书主要讨论抽象概念，事实上雷蒂在每一节都在研究具体的音乐现象，他一直在问一部作品为何是如此的，有什么力量在决定作品的面貌——“作为一位年轻的作曲学生，他曾提出一个引发议论的问题，这也是本书提起过的：为什么将一部作品的局部与另一部作品的局部，在考虑到调性、节奏、速度的情况下相连，不能产生一部令人信服的作品。我和所有人一样都明确知道这样做不可行，但是如何用音乐的、结构的语言来解释呢？……询问为什么在音乐中一个段落只能连接到某特定的段落，而非在调性、节奏等方面恰好合适的任意一个段落，应该对每一位音乐家来说是一个严肃的问题。事实上，这远非一个幼稚的或初级的问题，而是作曲机制中的核心问题。如果我们想得到对音乐结构和形式的满意解释，这个问题就必须得到解答。”[34]

在书的第一部分雷蒂关注的是动机。他的第一个分析对象是贝多芬《第九交响曲》，他首先将第一乐章第一主题划分为四个动机（例１）：

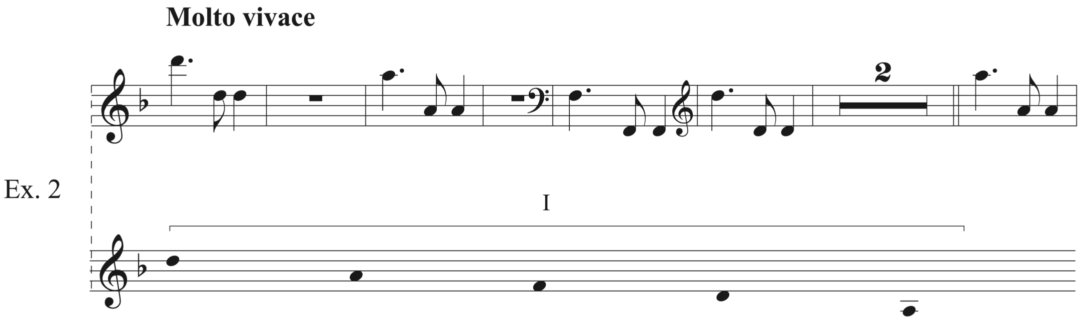
[34] Rudolf Reti, *Thematic Process in Music*, New York: Macmillan Publishing Co., 1951, p.348-349. 本文作者的翻译。

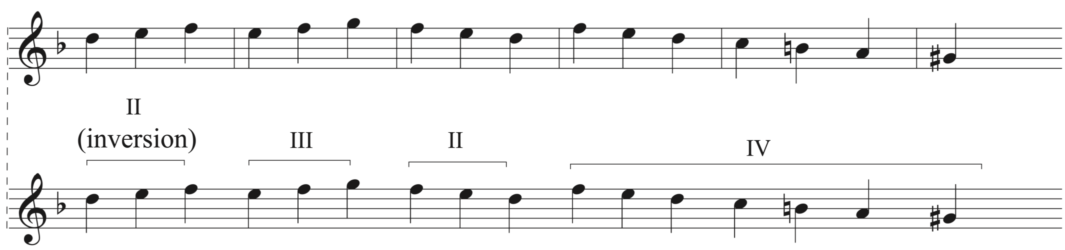
例 1



这四个动机分属四个不同的面貌。动机 I 是一个分解 D 小三和弦。动机 II 是一个小三度内的音阶级进，它在第 5-9 小节做倒影及移位。动机 III 为一个内含的三度的四度进行。动机 IV 为一个和声小调下行音阶。《第九交响曲》四个乐章的所有主题，以及许多附属部分，全部来自这四个动机，例如第二乐章第一主题（例 2 ）：

例 2





可以看到第二乐章第一主题尽管在外观上是崭新的，但是它仍然仍然由这四个动机构成，前九小节构成 D 小三和弦，随后出现动机 II。E-F-G 为什么构成动机 III 而非动机 II 的移位，是因为雷蒂在用固定音高的观念，在一部作品中一个音无论在什么调性中出现，它的位置都是唯一的，扮演固定的角色。这里的 E-F-G 因为跟第一乐章第一主题的第四小节 A-G-E-A 的两个音相同，也因为它位于动机 II 及清晰的动机 IV 的移位之间，故被视为动机 III。这三个音是动机 III 还是动机 II 的移位与否，在此不是太重要。最重要的是当雷蒂用固定音高的观察动机 I——D 小三和弦在其它乐章中的面貌，得到出人意料的结果（例 3 ），第三乐章的主题的开始也包含了动机 I，并且是动机 I 原本的音高，雷蒂称这种现象为“在 $B^{\flat}$ 大调中的 D 小三和弦”。

例 3



动机 I 改成 D 大三和弦，作重排，填充经过音，成为《欢乐颂》主题。每个乐章的第二主题同样产生自这些动机。动机 I 的倒影是第一乐章第二主题的骨干音。该主题加上音阶式经过音，成为了第二乐章中部的一部分（例 4 ）。第三乐章第二主题显然是来自第一乐章第

二主题（例 5），动机Ⅰ开始的第一个音D此时位于低音而非旋律声部。第四乐章第二主题《拥抱吧，百万人民!》（例 8）来自第一乐章第二主题的倒影形式（例 6），将后者的外观作调整即可清楚见到这种关系（例 7）。此外在第一乐章第一主题第 5—8 小节和D到$B^{\flat}$这一鲜明的六度也对整部作品的许多细节有决定性作用，例如在第二乐章中大量的三度（六度的转位）进行。第四乐章在声乐进入之前开始处著名的包含D和声小调全部七个音级的和弦，合理地被解释成为第一主题的全部音同时发响，将主题的全部内容集中成一个和弦，抵达音乐表现的边界，随即出现的歌词第一句“朋友，不再要这些悲哀的声音”之意义吻合。至此雷蒂将贝多芬《第九交响曲》全部主题的来源与相互之间的关系作了解释。首先第一个乐章第一主题的四个动机产生出其余三个乐章的第一主题。然后从第一乐章第一主题产生出的第一乐章第二主题，再度产生出其余三个乐章的第二主题。《第九交响曲》的多个主题不仅是同源的，它们的分布也有一致性。

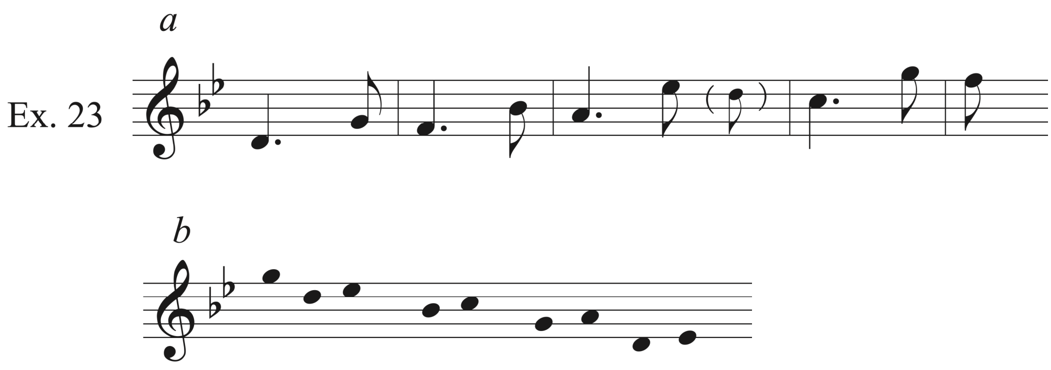
例 4



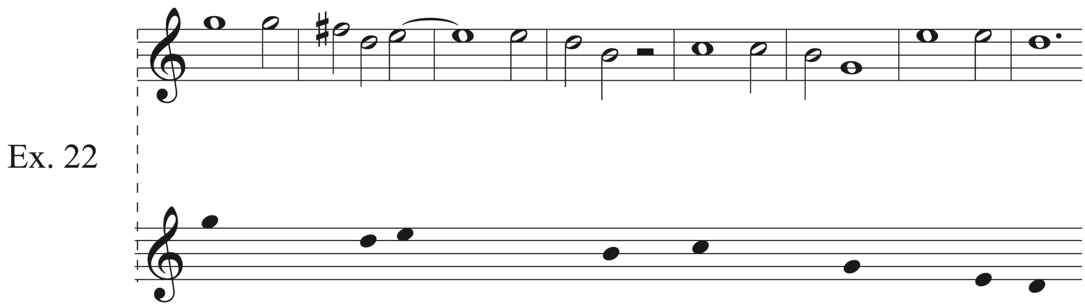
例 5



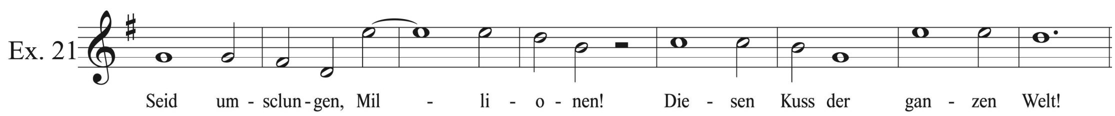
例 6



例 7



例 8



雷蒂继续用相同的方法分析了舒曼《童年情景》，他发现该组曲的十三首曲全部由三个动机变化而来。以三个动机为分析的依据，他对作品的许多细节有十分独特并且令人信服的解释。在短暂追溯了主题演化在复调音乐中的起源后，他归纳了主题演化的种类，它们分别是：倒影、逆行、重排；速度、节奏、重音的改变；主题的抽取、填充；主题的截段；主题的压缩；和声的改变；同音及临时记号的改编。雷蒂用大量音乐片段来说明他的观点，行文中遍布对古典大师作品的精微观察。他的发现无论对他本人还是读者来说，都是充满惊讶同时又相当合理的，符合音乐作品的普遍听觉感受。

雷蒂对动机的分析目的是建立一部作品中多个主题之间的关系，书的第二部分转入对完整主题和完整段落的讨论，对乐曲结构的判断提出了他自己的观点。雷蒂提出音乐中的两种形式建构力：内在力，指主题演化现象；外在力，指分段的方法。外在力等同人们普遍熟悉的曲式划分，大师们却无一例外地通过内在力——主题材料的演化与关系——去建立真正的结构，结构在这里既是内容也是精神。在讨论的最后，他总结到："一部作品的建立必定是无数的有张力的过程，对应作曲家永远处于动态的灵感。作品真实的结构动态，即结构的完整含义，必须建立在外在形态的划分、比例，与内在的主题演化的合力之上。"

雷蒂以莫扎特《G 小调交响曲》阐释内在立与外在力的合并作用，他的分析覆盖了

完整的第一（例 9）、四乐章的呈示部，及第二、三乐章的开始主题。在长达 21 页的分析中，莫扎特交响曲全曲被解释为三个动机的互动（例 10）。雷蒂通过追踪动机的分布，得出在常见的乐句划分（即外在力）并不能看到的由主题演化现象（内在力）造成张力和布局，他写到："忽视主题演化的观点，三部性或其它建构思想的痕迹都无法被发现。目前的理论对它外在的比例会这样形容：'这是一个方整的十六小节主题，部分小节作省略并重复最后几个音，从而扩充到二十小节。如果有其它补充的话，仅仅会说该主题遍布开始处的性格化动机'。"

但是在雷蒂的分析中我们会看到莫扎特的音乐在简单的外表下有复杂的动机之间的互动关系。比如说，为什么《G 小调交响曲》开始处的中提琴伴奏准备只有一小节而不是常见的两小节？熟悉的此作的听众在这里经常会有一种意外感，但是整个乐章听上去又感觉流畅，并没有"写错"的感觉，为什么？因为中提琴上的六度（B^b-G）是动机 II，主题在第一小节已经开始。动机 I、II 构成前 9 小节后，动机 III 构成了之后的 7 小节，两者相加为 9＋7=16。一个外在是方正的，然而内部却是不平衡的、有戏剧冲突的第一主题于是形成了。雷蒂展示了假如只追求外在的方整性，完全可以跟随习惯，将第一小节的伴奏织体加长一小节，将第一乐句视为 8 小节，然后将后面的 7 小节乐句中间加多一小节改成 8 小节长，构成 8＋8=16，成为外表上十分规整又符合习惯作法的一个主题。但是这样一个人工的虚构主题，完全失去了原作的激动感。雷蒂写到："故此外在的对称是一种伪装，虽然在艺术效果上来讲它并非不重要。在外表之下是动态，充满了主题化的宣示与含义。在这种外在对称性及内在复杂性的合并之中，莫扎特显示出他身上二重的音乐传统——曼海姆乐派及意大利、法国先辈们，这是莫扎特独特天才成长的基础。"

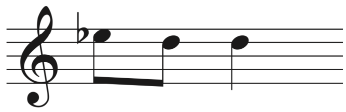
《G 小调交响曲》第四乐章继续由三个动机构成，但是第一主题（例 11）中两个动机的次序改变了（例 12a），首先用动机 II 六度，这个六度在第一乐章中落在弱拍上，在这里改为落到强拍，随后出现动机 I 二度。在第四乐章中，作品开始的乐思作了多方面的变化，形成终曲乐思。终曲的第二主题与第一乐章第二主题有相当明显的联系（例 12a）。乐章的最尾出现一系列连续上行六度（动机ＩＩ）B^b-G-E^b-C（例 12b），在最高点 C 后全曲结束。这些密集的动机ＩＩ是该交响曲初始乐思的强化。在外观上看这个结束部分只是与呈示部的结尾部分对称的重复，但是由于加入这些动机，第一乐章的戏剧效果在终曲转化为释放与解脱。

例 9

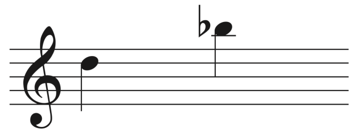


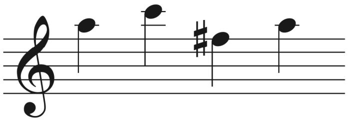
例 10

Motif I

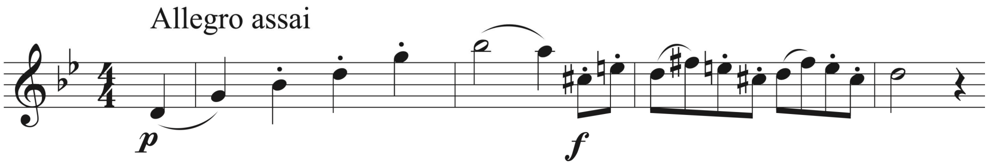
Ex. 170 

Motif II



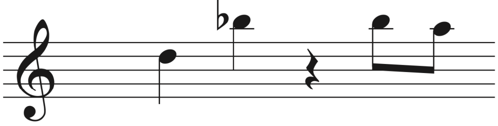
Ex. 176 

例 11

Ex. 195 

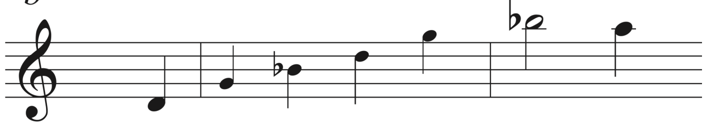
例 12a

a

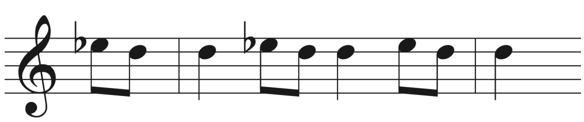


Ex. 197

b



c



d

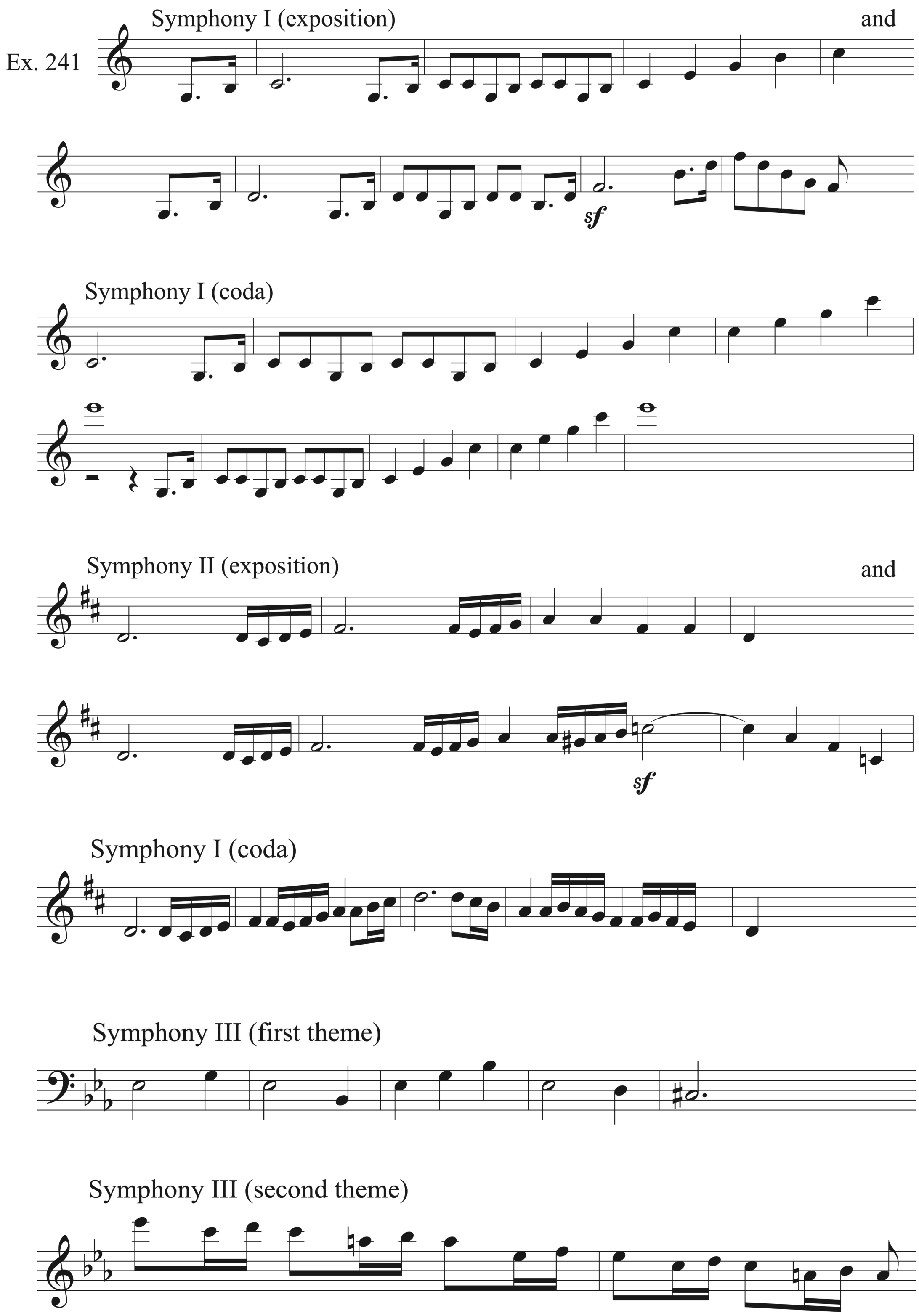


例 12b



至此，雷蒂的写作抵达了核心问题：一个主题如何通过变形抵达目的地，在这过程中作品的戏剧化发展与主题演化过程作互动。他用了勃拉姆斯、舒伯特以及贝多芬的作品来演示这些问题。他将主题在音乐的发展进程中不断变形，在中途或结尾抵达高潮及强化，改变性格及情绪成为新面貌，这种现象称为“主题解决”。主题解决是所有大师的作品中都有的现象。主题解决的需要决定了乐曲的结构。例如，勃拉姆斯钢琴曲《两首狂想曲》共同两个主题。这两个主题决定了所有部分的音乐。为了将两个主题在第二曲的最尾同时结合、抵达高潮，勃拉姆斯放弃将第二主题写完整以构成奏鸣曲式，因而乐曲定名为“狂想曲”。在舒伯特的《即兴曲》作品 90 之四中，三声中部表面——在调性与织体上——看起来与首部反差巨大，但实际上它仍然在用首部的主题，更将其音程幅度扩展、强化。这首短小乐曲的第三部分大致上重复首部的音乐，没有形成最终的高潮，但是因为主题强化曾经发生过，也属于主题解决。贝多芬交响曲的开始乐章主题，几乎全部在乐章的最后部分解决了不协和因素，释放了紧张感（例 13）。《第一交响曲》首乐章第一主题由主和弦与属和弦构成，在结尾中这个主题全在主和弦上，上行至高音区。《第二交响曲》首乐章第一主题包含了转调，在结尾中它同样完全位于主和弦上。《第三交响曲》首乐章的两个主题在结尾中去掉了离调，作复调式结合，位于单纯的主、属和弦上。从中可见贝多芬的主题方案有共通的精神和构思。当然在整部多乐章作品中，这种主题方案复杂得多，一个主题会在之后的乐章中变形为新的主题再作变化，直至整部作品在结构和意图得到解决与释放。贝多芬《第九交响曲》是一个佳例。第一乐章开始于三和弦的主题，经过之后中持续的变型，在最后乐章成为《欢乐颂》主题，而第一乐章第二主题在倒影中变成了《拥抱吧，百万人民!》主题。并且最后乐章中的这两个主题又结合成一首二重赋格曲，形成“主题综合”。在大师作品中，作曲是一部作品通过主题演化达至圆满完成的过程，并非仅仅将多个段落连起来而已。不同的作曲家有不同的主题解决方式，莫扎特经常将主题在最终导向轻盈的升华。勃拉姆斯作品最后的主题解决经常带有悲剧式的沉重感。雷蒂在讨论主题解决的最后部分对贝多芬《第五交响曲》作了详细的分析，该分析十分严密，每一笔都是精彩的发现，难以作节录，这里只提他的结论中的话：“分析的目的是展示音乐艺术作品如何受制于严格的、逻辑充分的、有机的律法，乃至它自身成为造物的寓言”。 雷蒂继续用主题演化方法分析了德彪西《沉没的大教堂》和贝多芬《弦乐四重奏》作品 135 第一乐章及第四乐章，展示出这两部风格不同的作品各自产生于两个动机，它们以各自的方式构成乐曲。

例 13


Ex. 241
Symphony I (exposition)
and
sf
Symphony I (coda)
Symphony II (exposition)
and
sf
Symphony I (coda)
Symphony III (first theme)
Symphony III (second theme)

Symphony III (coda)



在第二部分的最后一节《主题化调性关系》中，雷蒂提出一个相当有价值的观点，就是主题化构思会在调关系中表达。作品的主要动机，经常会同时体现各个主题的调性安排，和各个乐章的调性安排上。贝多芬的《“悲怆”奏鸣曲》中三个乐章之间的调性关系是三度 C-A♭-C，第二乐章选择位于♭A 大调的原因，是作品开始处的主题可以在第二乐章变形后，在相同的音高上开始（例 14）。第一乐章的第一主题、第二主题、展开部开始、再现部，四个主要部分的调性排列起来，刚好是第二乐章的第一主题、第二主题、中部、再现部的调性排列的倒影（例 15）。而第三乐章的第一、第三主题之间距离是三度 C-♭A，第二主题中包含的 B♭ 是这两个调之间过渡性质的一个环节。《“热情”奏鸣曲》三个乐章的调性分布 F 小调、D♭大调` F 小调，是为了在三个乐章中不断保持基本动机 C-♭D-C（例 16），出于 C 在 F 小调的第一、第三乐章的旋律轮廓中居于显赫位置。

例 14

1st movement (Grave)

Ex. 347



2nd movement (Andante)



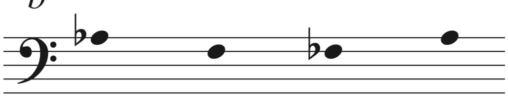
例 15

a

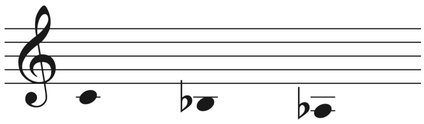


Ex. 348

b

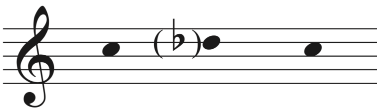


c



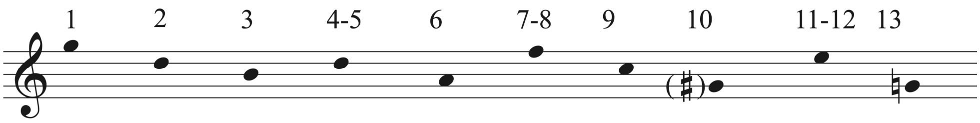
例 16

Ex. 350



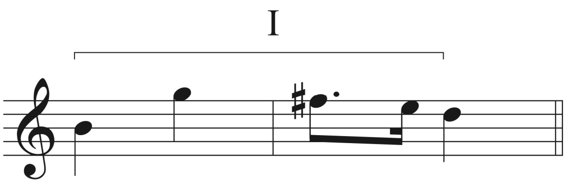
例 17

Ex. 365



例 18

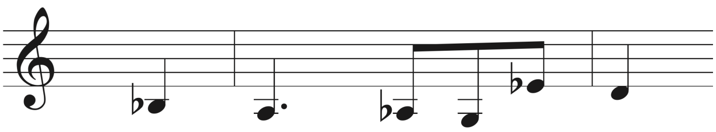
Ex. 35

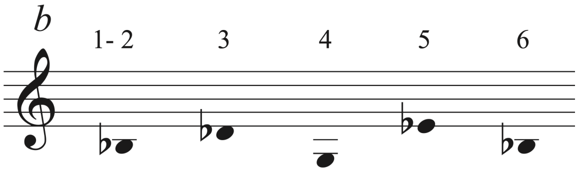


例 19

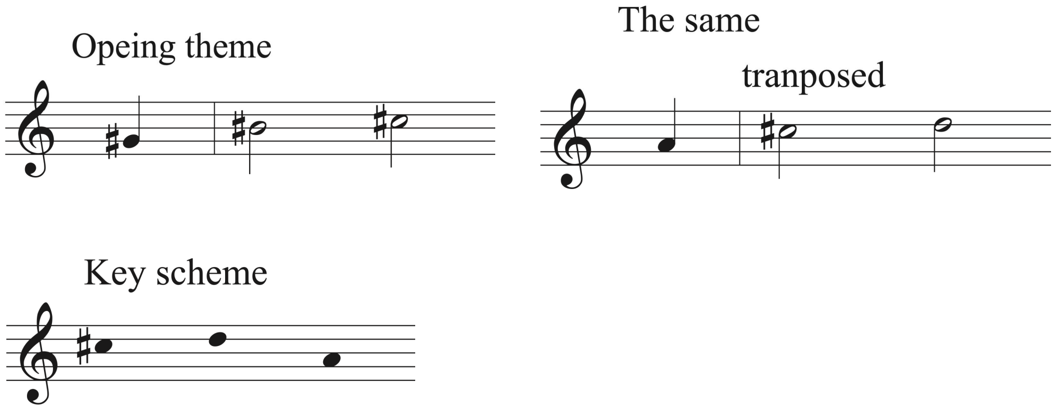
a

Ex. 366





例 20



作为对书第一部分分析的延伸，雷蒂将舒曼《童年情景》十三首的调性主音排列起来，发现根据所用的动机而分组的三部分（例 17），每部分的调性主音排列中都包含一个六度，大六度正是作品开始的动机 I （例 18）。 贝多芬弦乐四重奏作品 130 号的开始旋律型，与全作六个乐章调性主音的排列相若（例 19）（旋律最尾的D音在调性排列的中间以 ♭D 出现），这解释到为什么第四乐章为G小调，与第三乐章 ♭D 大调的主音异乎寻常地距离三全音，因为作曲的意图是“在诸调中表达主题”。该节最后一个分析是贝多芬弦乐四重奏作品 131 号，雷蒂认为乐曲开始的三个音的倒影的逆行，决定了首三个乐章的调性（例 20）。雷蒂承认他对主题与调性之间关系的看法是片段式的、不完全确切的，但是作曲家在选择乐章及乐段的调性时的主题意识无疑是存在的。

在书的第三部分，雷蒂对他的分析思想涉及的各个方面作了讨论。主题演进是作曲家有意识还是无意识行为，在对贝多芬作品 130 的近乎数学推算般全面覆盖的主题化现象中，雷蒂给出了明确的答案，这是有意识的。雷蒂之后从早期音乐、巴赫及海顿作品中追溯主题演进的根源与成长。该技巧首先出现于早期音乐中的声部模仿，一个旋律在各个声部以不同但相似的面目唱出。巴赫B小调弥撒二十四个乐章的各自的开始部分有若干动机贯穿的现象，乐章的内部则以古老的模仿、变奏手法作为结构性动力。晚年海顿受到当时活跃的年轻贝多芬的影响，在他后期的交响曲中运用了主题演化技巧。主题演化作为一种结构精神，在早期音乐中起源并逐渐丰富化，在巴赫的康塔塔中强化，在古典乐派中全面成型，成为了当今音乐的基础。主题演化不单决定作品不同乐章的主题，而是决定了所有段落，每一个乐思都是对初始乐思的新一次呈示。主题变型是音乐思想中的必然部分，假若没有它，莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、舒伯特、舒曼、威尔第、瓦格纳的音乐不可能形成它们今日的面貌。雷蒂在之后的部举出多首浪漫派作品，包括柏廖兹、舒曼、肖邦、李斯特、柴可夫斯基、威尔第和瓦格纳的例子，来说明主题演化原则在贝多芬之后的浪漫派作曲家个性各异的作品仍然

保持着。

在最后一节中雷蒂作了一些余下的思考，他认为主题化演进现象是他所处时代的音乐理论界忽视的内容，导致许多论述出现矛盾，而他提出的主题化演进才是切入音乐创作之神秘现象的途径。音乐作品因为一个动机的引申出各种不同的形态，是一个动态的“造物”过程，它与听者自己的潜在创造动力产生关联，因人而异。

三 主题演化思想的价值

雷蒂提出的问题“为什么一部音乐作品是这样的？”，应该是每一位音乐分析学者在问的问题，如果音乐分析不仅仅是满足于将对象归类于已有的框架内的话。同时，由于音乐作品的动态性质和符号关系的多重性，对这个问题的回答显然不可以依赖统计式的数据整理，而是一定会带有分析者的主观选择和判断。分析者需要靠他的经验和胆识去判断作曲家在某一刻的意图是什么、做出了什么选择、参照了什么系统。这就是为什么雷蒂的思想，尽管对于古典音乐家来说并不陌生，在作品分析中经常产生出乎意料、极富个性的结果。他自然而然地会制造争议。在具有独特洞察力、有争议性的分析，及日常纪录式、千人一面的分析两者之间雷蒂属于前者。如果一位分析家追求具有创见的分析，他就要承担被争议的风险。这就是雷蒂的理论在后世所承受的。而如同法庭文书记录一般、将字面逻辑连贯与否视为最高判断标准的库克式分析，缺乏创见，满足当前学院派文书行文要求，因为缺乏造成深刻印象的能力，不大可能会在后世留下痕迹。我们需要理解到雷蒂是一个体系的创设者，他的分析是一种积极的建构，是从作品分析中建立出他看到的结构，与其相反的是消极的解构式分析，将作品降解为虚无庸常。

正因为主题演化分析法的建构性，每逢传统的分析法未有覆盖、难以解释的音乐现象，就是它的最佳施展场合。这些现象不胜枚举，包括：为什么舒曼《童年情景》最后一曲《诗人的话》有一个段落采用小音符书写（第 51-52 页）？为什么贝多芬第五交响曲第一乐章的展开部有一个段落只有单个柱式和弦（第 180-181 页）？瓦格纳《特里斯坦》为什么从 A 小调开始，结束在 B 大调（第 341-342 页）？传统的分析法（辩认和声、调性、划分段落）面对这些现象，通常只会作表面上的描述。如果试图作解释，这种解释往往是猜测性质的。主题演化分析法则不会放过这些个性化的现象，它需要从乐曲的上下文中组织一个解释网络，追求确切的答案。而我们会发现，往往是在这些殊象中透露出作品的真谛，透露出它在历史上留下位置的原因。

主题演化分析法为纯粹技术分析和乐外概念的连接找到了切入点。贝多芬第九交响曲第四乐章在人声进入一刻的七个音齐奏和弦，如果按照传统的分析，会说它为两个和弦构成的复合，或者为主和弦带有和弦外音不作解决。此外，除了在感官上描述此和弦不协和、力度强烈外，似乎并无深入解释可作。而雷蒂从主题演化的视角，将它解释为第一乐章第一主题（例 1）的全部音同时发响，是标题性的思想引导作曲家将全部主题内容集中于一个和弦。音乐至此，理性的边界几乎崩溃，于是人声进入，唱出“朋友，不要这些悲伤的声音，让我们唱欢乐的曲调”。标题性的内容在音乐化、结构化，特别是主题化的方式实现了。第一乐章第一主题的开始音 D 到它的最高音 ^{b}B 构成的小六度是该主题最明显的特征之一。而它的变形（转位及移位）A-F，出现在第四乐章的最高潮，此时合唱的歌词为“天使站在上帝前”（例 21）。乐曲最开始器乐主题的阴暗、挣扎的性格，以这种方式转变为高亢、宏伟的合唱

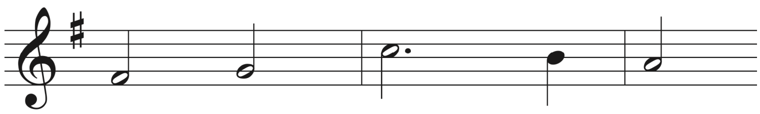
音乐。舒曼《童年情景》最后一曲《诗人的话》，开始的旋律是动机 I 的变形，但是这里不是动机原来的六度或四度而是一个三全音。为什么？因为标题《诗人的话》，这是一个用三全音代表的成年人对往事的回望。像这样在主题演化分析中找到的纯音乐和标题性内容的结合点还有很多，对音乐分析向其它领域的展开有积极的启发。

例 21



例 22

Ex. 77



雷蒂所有文章著作涉及的对象都是古典大师的名作，与雷蒂思想接近的理论家如勋伯格、汉斯•克勒（Hans Keller），分析的对象不离历史上的西方名作。那么主题演进分析法，其适用范围为何？笔者认为只要是采用西方古典音乐的思维去创作的，在技术和美学上与西方作品一样追求材料的集中与多变的作品，无论其表面风格为何，都是主题演进分析法适用的。这是因为在这一音乐思维训练中成长的作曲家，写作时的模板都是古典大师的作品。他们的作品在具体面貌上各具千秋，而在展开、变化的手法上则不离数量有限的几类。本文在接下来的部分就以中国作曲家的作品为例，展示主题演化分析法如何有效解释具体的音乐现象。

四 对中国作品的分析－丁善德

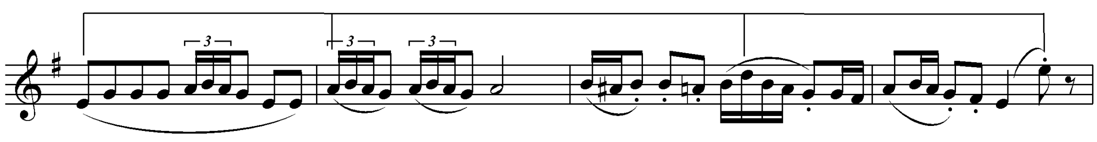
第一新疆舞曲（1950）

丁善德《第一新疆舞曲》是一首节奏性强烈的作品，首部的两个方整的舞曲主题各重复三次，均配以八分音符的各种组合所构成的音型。中部带有沉思及宣叙调的性格，新主题以单声部奏出，它在长音下方得到柱式和弦支持。再现部将首部的两个主题再现，在它的后半

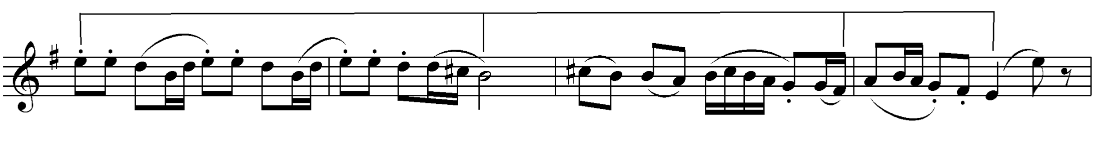
段织体的密度和力度都有加强。

E 自然小调的第一主题（例 23）的几个上、下行回转处是旋律的突显之处，它们远距离呼应，构成一个连续上行四度、再级进到主音的主干框架 E-A-D-E（例 25）。节奏略作调整的 E 多利亚调式的第二主题（例 24）主干框架是第一主题的主干框架的倒影 E-B-#F-E。认定这几个音而不是其它音为主干框架的原因，还在于乐曲的其它部分的旋律都是以连续四度为框架。中部有三个乐句，采用主部主题主干框架开始部分的连续纯四度为框架（例 26a）。第一乐句以连续下行纯四度为乐节的落点。第二、三乐句继续保持这一下行纯四度框架线条。如果该线条继续进行下去会直达第 57 再现部中的 G（#E-C-G），但是出于在中部的结尾作出该段音乐停顿的需要，这个线条没有继续下去，而是在第 55-56 小节改变成# A/♭B-E 的三全音进行。由于作这样的改写，中段结尾和再现段开始之间构成相同旋律音 E 下方的和声变换（例 26b）。

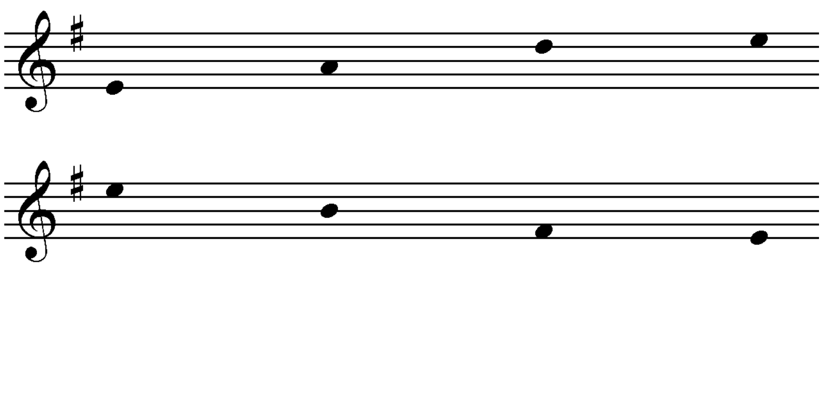
例 23《第一新疆舞曲》第 7-10 小节主题



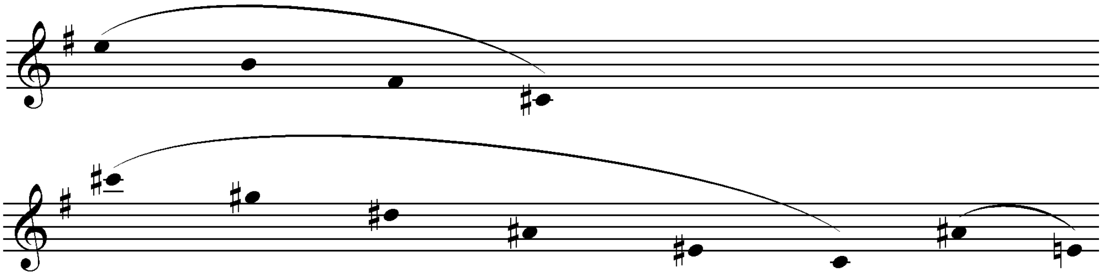
例 24《第一新疆舞曲》第 23-26 小节主题



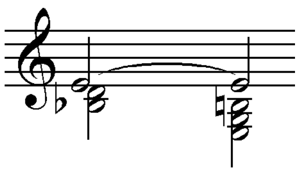
例 25 《第一新疆舞曲》第一、二主题的主干音



例 26a　《第一新疆舞曲》中段主题的主干音



例 26b 《第一新疆舞曲》第 56-57 小节和声进行



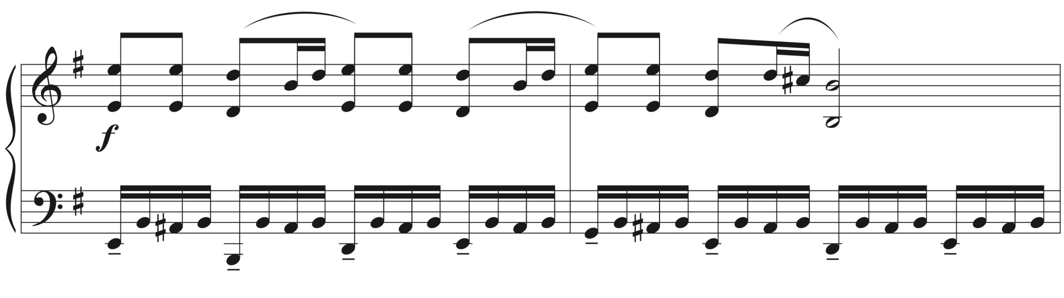
例 27　《第一新疆舞曲》第 7 小节与第 1 小节的局部



例 28　《第一新疆舞曲》第 1-8 小节



例 29　《第一新疆舞曲》第 35-36 小节



例 30 《第一新疆舞曲》第 85-89 小节



在主题材料的集中之外，这首乐曲的突出特点在于首部第一主题的伴奏音型是一个由五个连续八分音符构成的固定音型，它持续了十二小节。之后的四小节长第一主题（第 19-22 小节）的伴奏音型为由三个连续八分音符构成的固定音型。这些固定音型与四小节长的上方主题构成一种既冲突又契合的和声与节奏的结合。但是伴奏声部中第一个五个连续八分音符固定音型在第 3 小节起才作为与低音声部相结合的高音声部出现。第 1-6 小节低音声部由六个连续八分音符构成的固定音型是颇为特殊的，从音乐的陈述来讲它的角色是伴奏准备，但是当主题进入时，伴奏声部并不是它(例 28)。观察该音型与第一主题联系能帮助我们理解作曲家的意图。该音型只有三个音，其实是第一主题开始部分的浓缩，二者以♯A 与原位 A 的不同作区别，有同主音不同调式共用的含义。故此第 1-6 小节的低音线条具有主题的含义，位于第 3-6 小节的高音线条才是真正的伴奏准备，两者的结合预示了从第 7 小节起完整主题与伴奏的结合。

对主题与伴奏结合关系的有意识处理还在体现在对首部的第二主题织体的设计。第二主题在首部中连续出现四次，首三次均采用的新的织体，直至第四次时它与一直跟随第一主题的织体的变型作结合，以与♯A 与 B 的结合为标志（例 29）。乐曲的最高潮位于再现部第二主题的最后一次出现（例 30），此时来自第一主题的织体变型成具有新的节奏性的柱式和弦，最低音改为 D 以和旋律的 E 和 B 形成新的音程结合。

例 31 《第一新疆舞曲》第 98 小节局部



在乐曲结局前的倒数第二小节，作曲家在一个短小的五连音下行音型中概括了全曲的材料（例 31），其中 E-B-♯F-E 为主题材料，E-♯A-B 为伴奏材料。概括来讲，《第一新疆舞曲》运用数次完整重复的两个主题，中段采用从这个主题的主干框架中产生的新主题。相对于这些主题完整重复的特性，伴奏声部作了积极的调度，首先它在引子中先预示主题的材料，在不断改变形态后，在乐曲的最高潮变成强力度与主题同时出现。这样的变化线索符合“主题解决”的概念。

第二新疆舞曲（1955）

丁善德《第二新疆舞曲》舒展的歌唱性主题相当完整地在首、尾出于 E 大调出现。首部连接一个由主题的局部变化产生的扩充部分，它的调性在#C 大调—♯C 小调－♯G 大调－♯G 小调，结束时回到 E 大调。主题的局部变化形式再构成由两个部分构成的中部，分为用慢速度和新节拍的第一部分，它位于 ♭A 大调－C 小调，第二部分位于 F 大调－D 小调－D 大调－B 小调。中部的音乐来源自主题开始四小节，这种关系是容易辨别的。

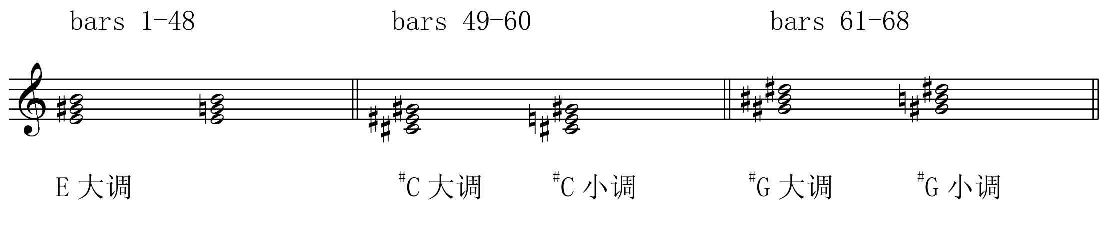
区别于《第一新疆舞曲》，《第二新疆舞曲》中的以两小节为单位的伴奏织体在乐曲中，除了慢速的中段外，一直保持，它与主题的节奏在共同的拍数内起到长、短时值纵向互补的作用。在和声上该伴奏以包含同主音大、小三和弦为特点，显著区别于采用自然大调的主题（例 32）。作曲家将该和声的特性贯穿全曲，在以伴奏音型构成的尾声中 E 音上的同时大、小三度一直保持（第 190-196 小节）。这个和弦在运用上如此固定，它是作为仅仅一种色彩还是有结构上的含义?

首部中主题完整呈示两次之后的转调（例 33），其调性先后建立在 E 大调主和弦的下中音及上中音上。正如之前 E 大调的音乐一直包括 E 音上的同主音大、小三和弦，这些转调同样地包括了下、上中音上的同主音大、小调。将 E 音上的同主音大、小三和弦及其后所抵达调性的主和弦集中起来，它们构成在♯C 上开始的梅西安第三调式（例 34），其性质是在音阶形式中各音以全音－半音－半音距离排列，一个八度内有九个音级。

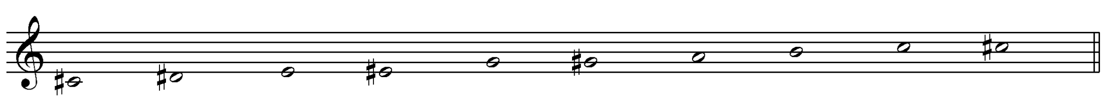
例 32　《第二新疆舞曲》第 5-12 小节



例 33 《第二新疆舞曲》第 1-68 小节的调性



例 34 梅西安第三调式 Mode 3.1



与梅西安第三调式的吻合之处，可以解释到为什么经过这些转调后，首部在之后又回到了 E 大调（第 73-79），因为这些转调所抵达的音在远距离中都属于同一调式。另一方面，在首部中位于 E 大的下属音 A 音上同上出现大、小三和弦共用的情况，这两个和弦同样也是梅西安第三调式的成份之一。中段并无出现同主音大、小三和弦共用的情况，但是音乐坐抵达的调性仍然可以属于梅西安第三调式的成份。中部慢速部分的调性 ♭A 大调－C 小调属于♯C 上开始的第三调式，而快速部分的调性 F 大调—D 小调-D 大调-B 小调，其主和弦都属于 ♭E 上开始的第三调式。一个细节也透出出这种隐蔽的调式思维。第 104-107 小节的低音为 F 大调的属音，它的上方是一组音阶式上行的原位大三和弦，最后一个和弦是 ♭E 上的大三和弦（例 37）。从 108 小节开始是明确的 F 大调，在抵达它之前，按照声部进行的惯性，为什

么不是导音 E 上的大三和弦？一个可能原因是 E 上的大三和弦在首部大量出现，这里需要为保持新鲜感而避开它。第二个可能原因是 ♭E-F 上的平行大三和弦是在第三调式之内的进行。对第 124 小节第二个和弦即 C 音上的大三和弦可作相同的推测。

例 35 《第二新疆舞曲》第 108-137 小节的调性

bars 108-111　　bars 112-124　　bars 125-128　　bars 129-137

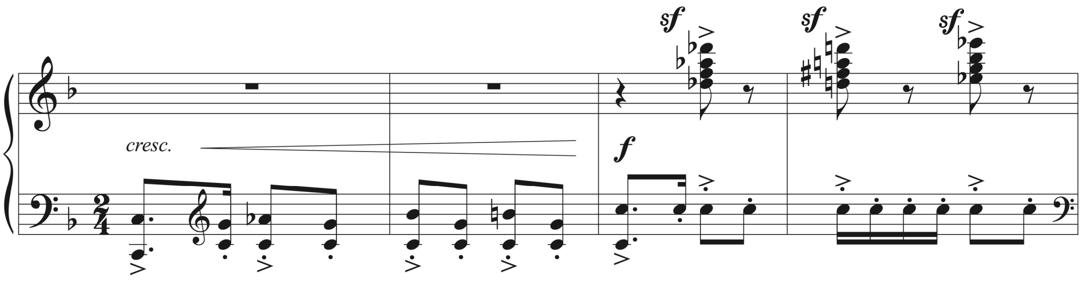


F 大调　　D 小调　　D 大调　　B 小调

例 36 梅西安第三调式 Mode 3.3



例 37 《第二新疆舞曲》第 104-107 小节



例 38　《第二新疆舞曲》第 195-201 小节

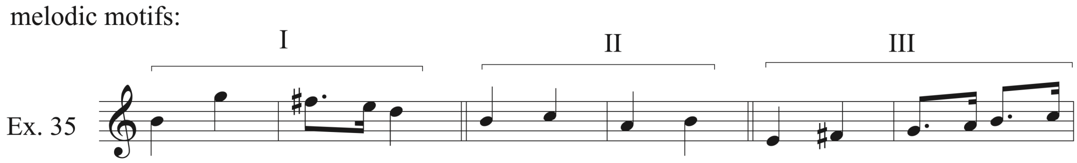


作品的尾声（例 38）不仅反复强调遍布乐曲的首部及再现部的伴奏音型，更概括了全曲所用的音高类别，它包括来自来自梅西安第三调式（例 34）的音 G、F、C 及 E 大调各个音级。这里 F 上的大三和弦可以被理解对中部 F 大调音乐的回溯。概括来说，接受了主题演化分析中作品细节与整体密切关联的思想，我们发现丁善德《第二新疆舞曲》开始的伴奏声部中同主音大、小三和弦共用的和弦，与乐曲的整体调性布局均可以纳入梅西安第三调式。该和弦不仅具有特殊色彩，它也指向出乐曲隐含的一种音高结构。

儿童组曲“快乐的节日”（1953）

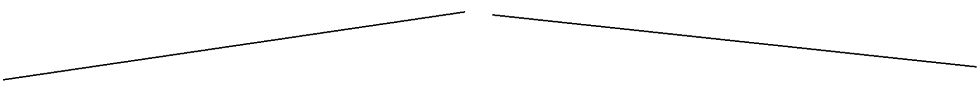
尽管小型器乐作品是最容易流传的音乐形式，在一九八零年代之前中国作曲家的小型器乐作品数量，相对来讲数量不算多。其中不是改编曲而是完全原创的作品数量有限。丁善德《儿童组曲“快乐的节日”》就是一部无引用已有旋律，完全原创的一部作品。组曲包含五首曲，标题分别是《一、郊外去》、《二、扑蝴蝶》、三、《跳绳》、《四、捉迷藏》、《五、节日舞》。每个标题都包含一种动作、互不重复。对应着标题，组曲中的每一首曲都以速度较快、具流动性的音乐占主要篇幅。每一首曲中都包含键盘音乐特性的、以双手交替敲击奏出的节奏性段落，第二曲《扑蝴蝶》进而全曲都采用这种托卡塔式的音型。在自十九世纪以来的创作习惯中，组曲在音乐材料、调性的组织上并无形成与交响曲、奏鸣曲一样强的创作惯例。一般来讲，多首曲之所以可以连缀成一组，它们需要在篇幅和形态上形成一种贯穿的线索。丁善德这部组曲符合这种要求。除此之外，看不到作曲家按照某一种共性写作习惯来安排调性，也看不到在多曲中共用相同音乐材料。这些乐曲是互相独立的，至少在表面看上去如此。但是如果转而从主题演化的角度来音乐的深层，会发现丁善德这部组曲在多曲这不仅共用同一些动机，全组曲的调性更有与动机相匹配的布局。

例 39

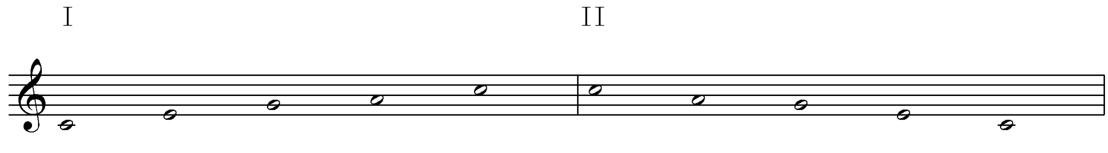


雷蒂发现《童年情景》的全部音乐产生自三个动机。三个动机在第一曲中清晰出现（例 39），在之后的乐曲中，这三个动机以变化形式出现，变化形式极为丰富，在很多情况中是十分隐蔽的。按照雷蒂的观察方法，我们对《“快乐的节日”》五首曲作整体上的观察。首先会看到，每一首开始部分都在大致上呈现为同一组音（例 40a）的上行—下行线条（图 2），这个线条或显或隐，每次形态不一但始终存在。C 大调的《郊外去》(例 41a)开始的乐句是一个各音以不均衡动态上行移动的音组，同一组音在下行的第二乐句（例 41b）作了浓缩。《跳绳》（例 41d）位于 G 大调，它在前奏之后开始的主要部分，仍然是由同一组音的上行—下行线条构成，情况跟《郊外去》类似，上行时线条错落，下行时比较直接。《捉迷藏》(例 41e)位于 A 大调，开始情况相同。最后一曲《节日舞》(例 41f)回到了组曲开始时的 C 大调，在这里相同音组的上行－下行线条均在一小节内完整出现，呈现方式比起直接。第一、三、四、五曲中的上行－下行线条的音高内容为一个分解四音和弦，即大调主和弦附加低音上方六度音 I-III-V-IV。第二曲《扑蝴蝶》(例 41c)与众不同，它开始的上行—下行线条为另一个音高内容，E 音上的十一和弦 E-G-B-D-$^{\#}$F-A(例 40b)。五首曲的调性主音连续排列起来是 C-E-G-A-C,与上行线条相同。这就是雷蒂在“主题化调性关系”一节中探讨的核心动机在多个乐章的调性中作表达（例 17)。该上行—下行线条就是《快乐的节日》的核心动机。正是核心动机在多曲的贯彻运用及在多曲的调性中的表达，决定了这部组曲包含有五首曲。这是一个从细节扩大到整体的完美框架。正因为有这个框架，第二曲的调性变得容易理解，它应该是 E 多利亚调式。

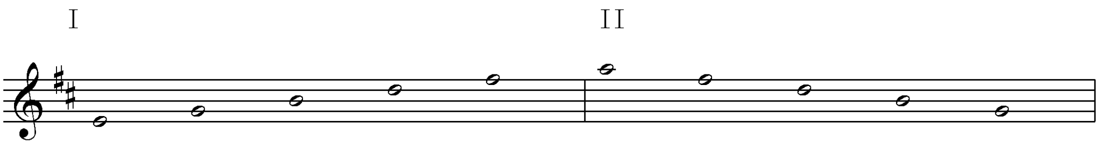
图 2



例 40a 《快乐的节日》核心动机

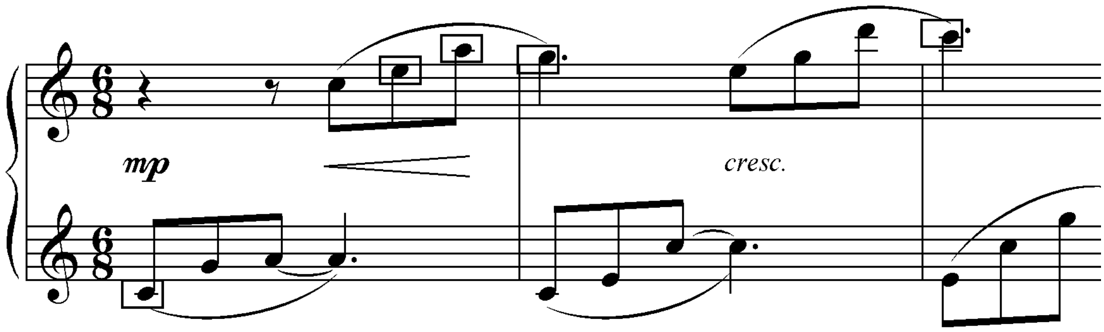


例 40b 《扑蝴蝶》核心动机

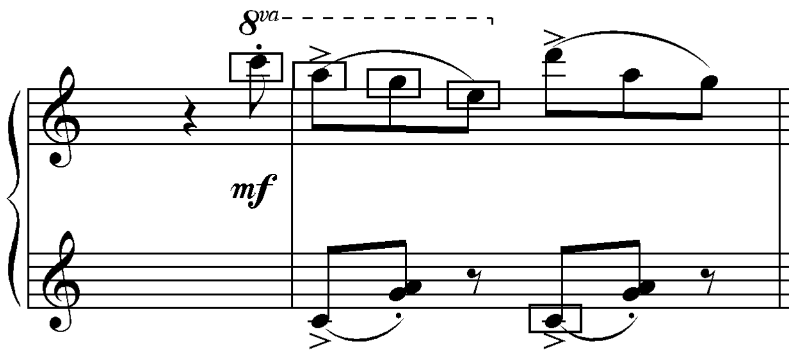


《“快乐的节日”》五首曲开始部分的局部：

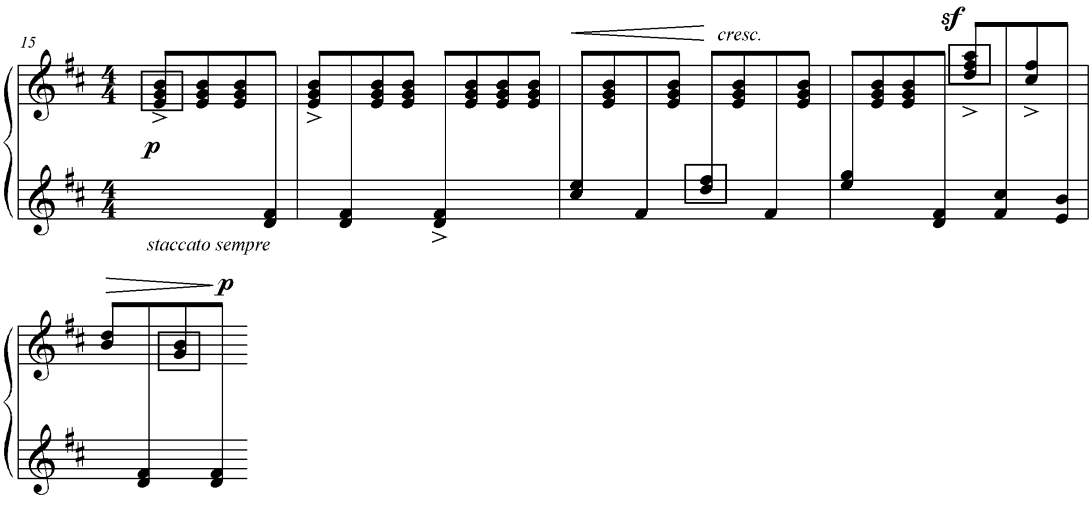
例 41a 一、《郊外去》第 1-3 小节



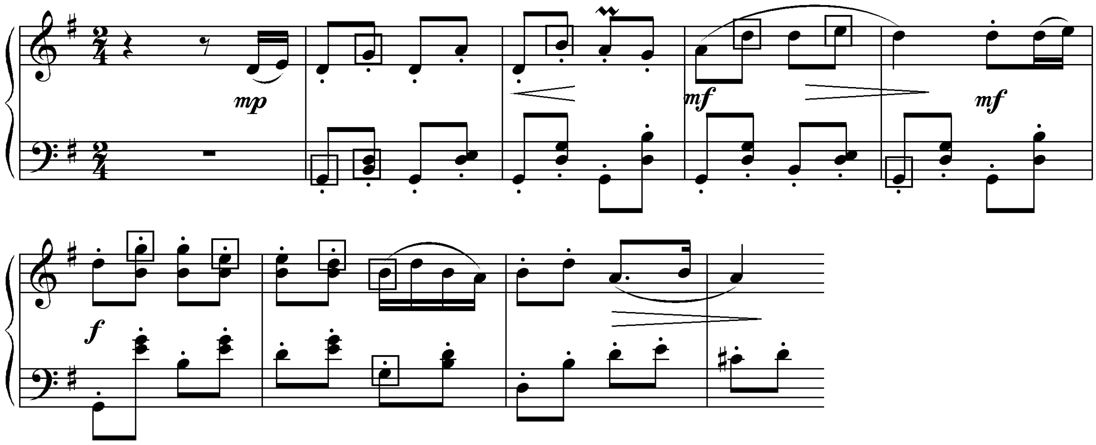
例 41b 一、《郊外去》第 7-8 小节



例 41c 二、《扑蝴蝶》第 1-4 小节



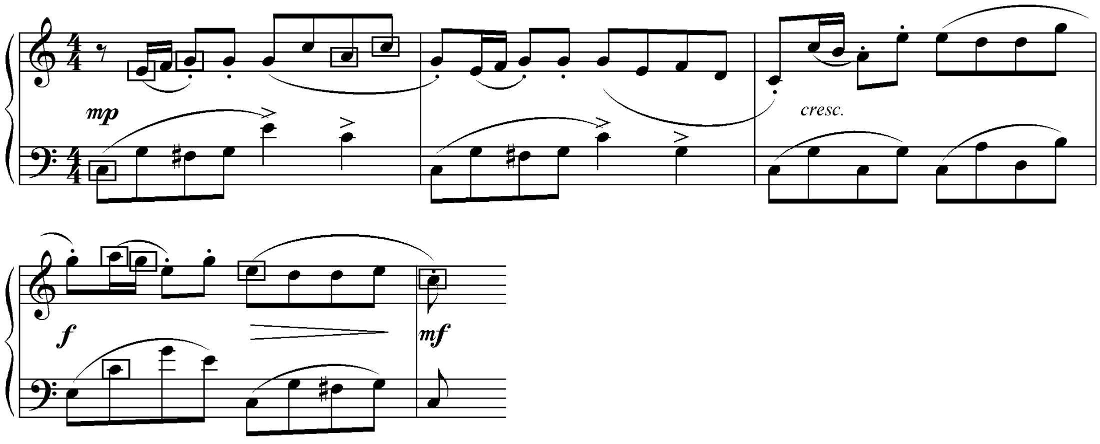
例 41d 三、《跳绳》第 15-23 小节



例 41e 四、《捉迷藏》第 1-6 小节



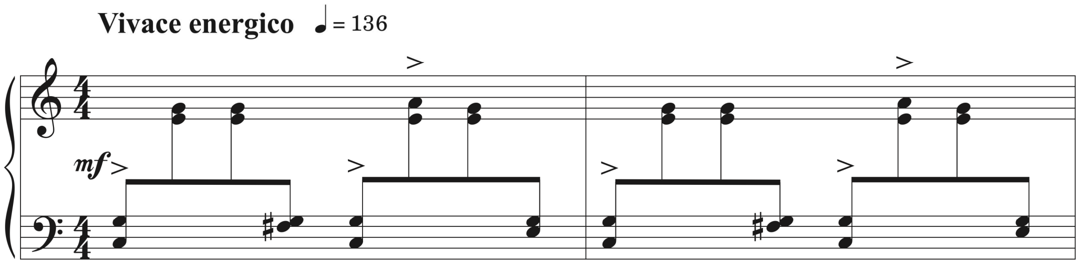
例 41f 五、《节日舞》第 3-7 小节



核心动机决定着音乐的所有段落，包括对比乐句及中段的音乐。在《郊外去》、《扑蝴蝶》、《跳绳》、中，对比的新乐句或中段是采用下行线条，在《捉迷藏》的中段采用的是下行－上行的组合，别具创意地以慢速和加速两种速度区分两者。故此我们可以合理地将上行—下行线条分成两段，动机 I、动机 II（例 40a）。《节日舞》作为组曲的最后一首及篇幅最长的一首，有综合概括全组曲的作用，表现在它开始处在主题进来之前

的两小节准备上（例 42），这两小节浓缩了两个动机，上行及下行的区别可以辨认。与本文之前分析过的两首《新疆舞曲》情况相同，这两小节貌似伴奏准备却不是伴奏，而是具有强烈的主题含义，并且在第 3 小节主题近来时伴奏音型其实也不是它。《节日舞》的中段更是完全建立这个音型上。《跳绳》第 1-14 小节的前奏则是建立在动机 II 上。

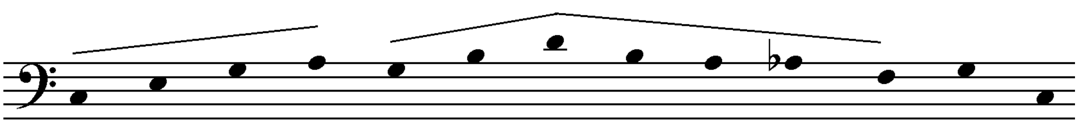
例 42 《节日舞》第 1-2 小节



核心动机决定了各曲中间转到什么新调性上。动机Ｉ前两个音距离大三度，动机 II 前两个音距离小三度。于是，《跳绳》的中段采用下行的动机 II，（第 35-64 小节）调性变化是Ｇ－♭Ｂ，两者相距离小三度。《捉迷藏》的首段到中段的调性变化是Ａ－♯F 小调，相距小三度。与该调性变化对应，中段（第 29-51 小节）分为动机ＩＩ和动机Ｉ分别构成的两部分两种音乐，它的第一部分是采用下行的动机 II。《节日舞》的中段（第 46-71 小节）采用完整的动机Ｉ、II。呼应动机Ｉ，中段出现的第一个新调为Ｅ大调（第 49 小节），与原调Ｃ大调距离大三度。动机Ｉ的第 1 个与第三音构成五度，《郊外去》开始的音程为五度（例 41a），与其对应，中段的转调为Ｃ－Ｇ，两者相距五度。我们知道《扑蝴蝶》所用的动机（例 40b）是整个组曲核心动机的变化形式，动机Ｉ开始在Ｅ，结束在♯F。于是，音乐转调的起点（第 8 小节）就位于♯F 和弦上。采用对比的新织体的段落（第 23-31 小节），它两个乐句的起点Ｄ和Ｇ，都是位于《扑蝴蝶》动机ＩＩ之内的。

《节日舞》的中段（例 43b）是整部组曲中核心动机出现最满的段落，充斥在所有的层面中。我们已经知道这个段落的音型—四个八分音符构成的两手交替奏出的音型本身就是基本动机的浓缩，那么这里每两拍就构成一个完整的动机Ｉ或ＩＩ。两个动机多次改变了先后组合：第 47－51 小节为上行接下行；第 52-55 小节为下行接上行；第 56-59 小节基本上为上行接下行，动机有变型，第 57 小节甚至出现了《扑蝴蝶》动机 II；第 60-64 小节为下行接上行；第 65 小节之后一直是下行。如果将这一段落的低音骨干提取出来（例 43a），同样会看到与核心动机一致的的上行及下行走向。该段音乐是整部组曲中调性运动距离走得最远的段落，这里可以看到丁善德是如何令一段音乐即使在音高上走到较远，内容却不离核心动机的控制。

例 43a 《节日舞》中段低音进行



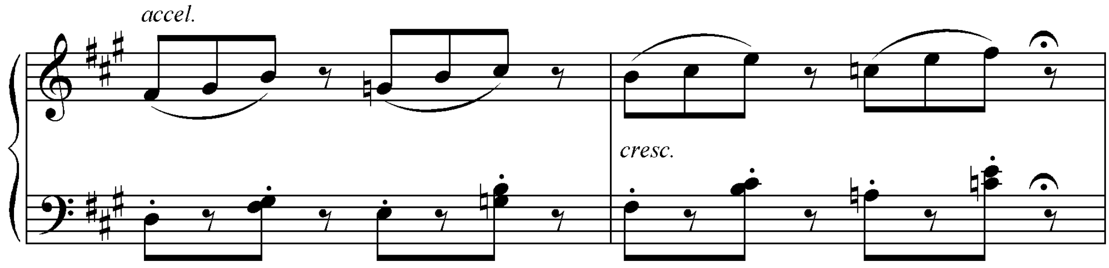
例 43b　《节日舞》第 46-69 小节，核心动机被圈出



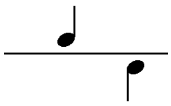


《节日舞》中段织体与《扑蝴蝶》非常相似，但作了精致的改写。《扑蝴蝶》每二拍四音组的上下声部分布，就以例 41c 来计，有：上－上－上－下、上－下－上－上、下－上－上－上、上－下－上－下、下－上－上－下。不需要作统计，在直观上已经可看出组合是变化多端的，《节日舞》以其中的一种“下－上－上－下为主”，后半部分改以它的倒影形式“上－下－下－上”。就织体或音型的角度来讲，《节日舞》提取了《扑蝴蝶》的其中一种排列作展开，因而该中段既是该曲开始处音型的展开，也是对整部组曲较早因素的呼应。与该音型类似的托卡塔式音型还出现在《郊外去》的中段和《跳绳》的两次前奏中。《捉迷藏》第 4-6 小节（例 41e）的倒影形式构成的短句插入到该曲中段的慢速乐句的呼吸之间。可以说一种远距离呼应的上－下进行。那么就是说这个上－下音型在五首曲中都有出现，它像核心动机一样经历了不断的变型。完全可以认为存在着第三核心动机——上－下音型（例 45)。这个音型其实是核心动机Ｉ、ＩＩ的最小简缩形式。

例 44 《捉迷藏》第 37-38 小节



例 45 上－下音型



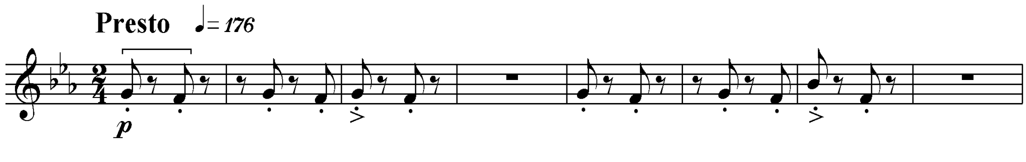
在材料集中的条件下，丰富的变化元素还包括节拍、节奏。五首乐曲用了五种律动（例 41）：第一首 6/8 拍，以三个一组八分音符为主；第二首 4/4 拍，八分音符贯穿，重拍保持游移；第三首 4/8，以两个一组的八分音符为主；第四首 4/4 拍，以四分音符为主；第五首 4/4 拍，以四个一组的八分音符为主。五个标题五个动作，与其对应音乐有五种律动。这些律动的差异并非通过运用罕见的节拍和节奏获得，而是将一些常见的节拍、节奏作有意识地安排而产生：动态的密度从第一曲转接到第二曲是增加的，从第二到第三再到第四曲是降低的，第四曲转接到第五曲则再度增加。

总结来说，借鉴雷蒂从主题演化的角度对舒曼《儿童情景》的分析，我们发现丁善德《儿童组曲“快乐的节日”》与舒曼作品一样是用三个核心动机产生多曲的全部音乐，并且核心动机还决定各曲的调性。丁的创造性在于他的核心动机只有上行和下行两种简单动态，还有一个动机是音型而非具体的音。全组曲的丰富音乐被统摄入由核心动机构成的精密结构之中。

托卡塔－喜报（1958）

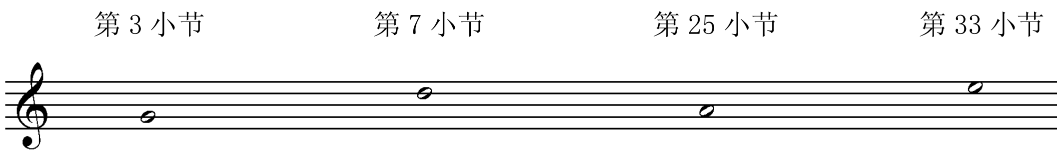
《托卡塔－喜报》（1958）同样是一部以动态取胜的作品。持续音与其它音的不协和结合反复被强调，是它和声上的特色，在曲式上它是奏鸣回旋曲式，主题材料包括节奏性的主题与三个歌唱性的叠部主题。主题（例 46）第一乐句由下行大二度音程在重复时改变发音点位置构成，在第二乐句中二度音程在重复时扩张成了四度。

例 46 《托卡塔－喜报》第 3-10 小节



对这样一个性格独特的主题，作用家用了一种同样独特的方式去展开它，将它不断向上方纯五度移调，造成赋格曲主题－答题关系源源不断延伸下去的印象（例 47a）。为了丰富化这个纯五度上行分布的结构，主题每移到新调时都有新的和声与织体，中间插入新的音乐（第 19-22 小节、第 41-46 小节）。

例 47a 《托卡塔－喜报》主题首四次出现的音高位置



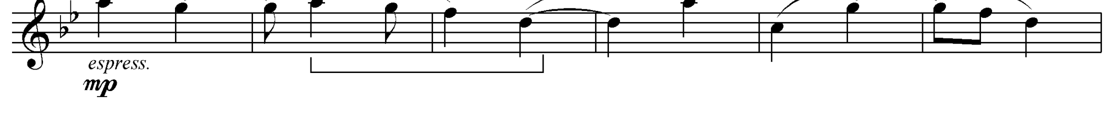
主题呈示四次后，陆续出现其它的音乐，包括一个在低音持续的主音 ♭E 上的扩充部分，以及含有两个叠部主题的中部（第 96-200 小节）。之后是再现部分（第 201 小节至结尾），这时出现相当有趣的情形，叠部主题再度不断向上方纯五度移调，并且延续首部中的线索（例 47b）

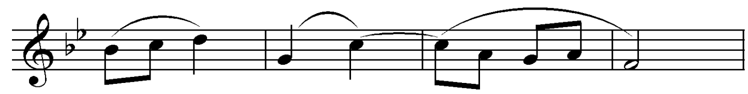
例 47b 《托卡塔－喜报》自第 201 小节起主题四次出现的音高位置



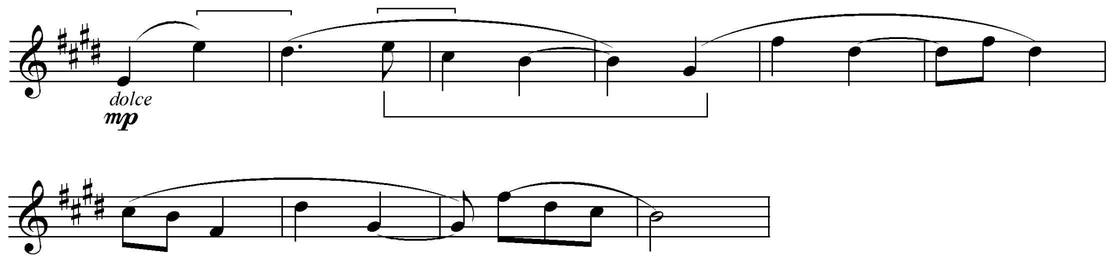
当音乐回到乐曲的主调 ♭E 大调（第 245）小节时，期待中的叠部主题再现被新的插部主题的出现取代（例 49），但是需要留意的是该第三插部主题的开始处包含了来自叠部主题的下行大二度 G-F，它重复时同样改变发音点位置，因此叠部主题再现其实并没有被取消，而是以主题变形的方式被隐藏起来。叠部主题这之后恰好在 G 的上方纯五度 D 音上开始，符合预期，证实了对第三插部主题的判断。乐曲的最后部分（第 333 小节至结束）在高音持续主音 ♭E 下方出现第一插部主题移到主调上的再现。之后在分别在属音持续与主音持续的上方再现叠部主题。有趣的是叠部主题没有再出现在初始的开始位置 G 音上，而是该以 F－♭E—♭D 连续下行大二度进行出现。材料为主题头，用方式改变了。在这个部分中叠部主题开始的音高位置是在乐曲之前的部分中没有过的，因此在该起再现和收束作用的段落中，叠部仍然以新面貌出现，音乐的动态感保持到了最后一刻。这是由叠部主题的调性布局构成的乐曲的第一条宏观线索。

例 48a 《托卡塔－喜报》第 96-101 小节　第一插部主题

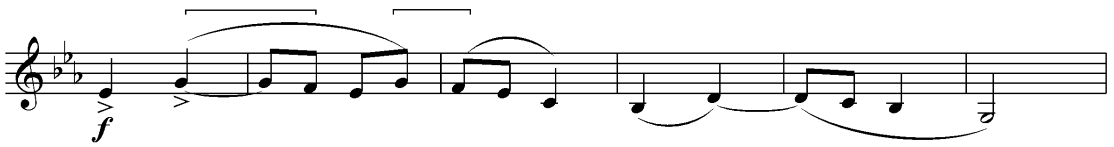




例 48b 《托卡塔－喜报》第 142-147 小节　第二插部主题



例 48c《托卡塔－喜报》第 245-250 小节　第三插部主题

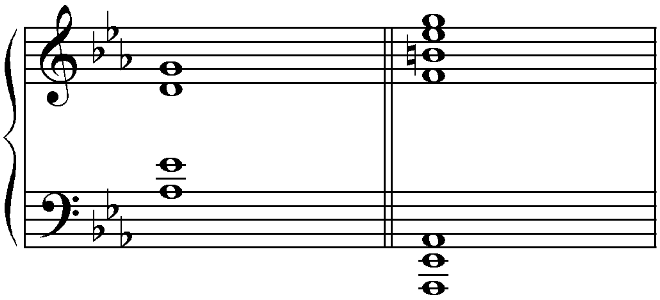


叠部主题与第一、二、三插部主题的联系构成乐曲的第二条线索。三个插部主题开始处的重复下行大二度（在第二插部主题中第二个二度进行略作改变，成为小三度）显然来自叠部主题。第一插部主题第二次大二度下行顺延下去，成为 A-G-F-D（例 48a)。运动于五声音阶框架内，这个四音列在第二插部主题中作改动，成 E-$^\sharp$C-B-$^\sharp$G(例 48b)。从节奏上来看，第一、二插部主题从各自的第三小节起的节奏的完全一样的，第三插部主题（例 48c）从第四小节起的节奏是将第一、二插部主题第三、四小节的重复节奏取消一次重复而成。叠部主题产生三个主题插部主题。三个插部在旋律和节奏的关系相当密切，仿佛同一些材料的三次组合。但是三个主题出现的次数不同，第一、二插部主题在中部各有两次出现，位于不同调上。第二插部主题此后消失，第一插部主题在再现部下移纯五度回原调作再现。而长度较短在第三插部主题在再现部在新的调上又出现了三次。出现次数的差异，令三个在外形上十分相似的主题在运用上有级别差异。

以上的观察都符合雷蒂对主题变形及结构的外在力与内在力相互作用的论述，作品的最高潮的处理同样符合雷蒂对主题解决的论述，简单来说即不同主题的演变及相互作用会在乐曲的偏后位置达到顶峰并作概括性总结。再现部的后段抵达全曲的高潮（例 50），第 308-313 小节在力度上是全曲最强，也是音最满的和弦连续出现最多的一个片段。第 310 小节起四小节的最高声部作同音重复的Ｇ音显然代表叠部主题，其节奏也衍生自叠部。尤其值得留意的是第 312-313 小节的和声是来自乐曲开始处叠部第一次出现时的和声（例 49），两者的共同音为 $^\flat$A-$^\flat$E-G。对叠部主题作强力度的概括之后，戏剧性转折出现了，自第 314 小节起，在距离 $^\flat$A-$^\flat$E-G 三全音的 D-A-$^\sharp$C 上（在音乐上 $^\flat$A-$^\flat$E-G 到 D-A-$^\sharp$C 进行被处理正两个外声部的反向进行）出现第三插部主题的变化形式(例 50)。就这样，该最高潮在短短一瞬间概括了全曲的节奏、和声及主题材料。

例 49《托卡塔－喜报》开始及最高潮出的和弦

第 3 小节　　　　　　　第 312 小节



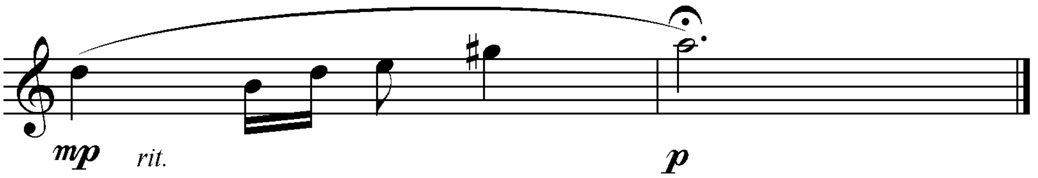
例 50　《托卡塔－喜报》第 308-319 小节



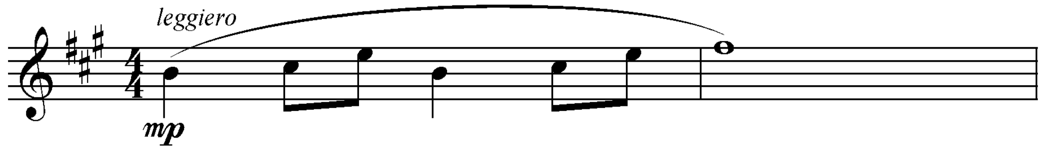
其它钢琴作品

相对而言丁善德的钢琴作品数量不算多，却是中国钢琴曲中的重要曲目。这些作品中对主题演化的处理显示出一条变化线索。他去法国之前创作的两部钢琴作品不能算是成熟的作品，他自法国学习起的作品是一个新的开始。《序曲三首》（1948）显示出他开始关注曲与曲之间的联系。三首是不同的音乐，但是它们之间，即前曲的结尾与后曲的开始，通过某种因素连接起来。第一首的结尾（例 51a）与第二首开始的旋律（例 51b），它们之间的共同音 B-E、微曲折的旋律线条、长－短－长的节奏性，显示出后者是前者的变型。第二曲的结束和弦与第三曲的开始和弦，两者旋律声部是等音（例 51c），其它音不同，两个色彩分别很大的和弦以这种方式连接起来。有趣的是这两个和弦恰好预示丁善德创作生涯中常用的两种类型和声：五声性和声；包含增三和弦带不协和音程的和弦。

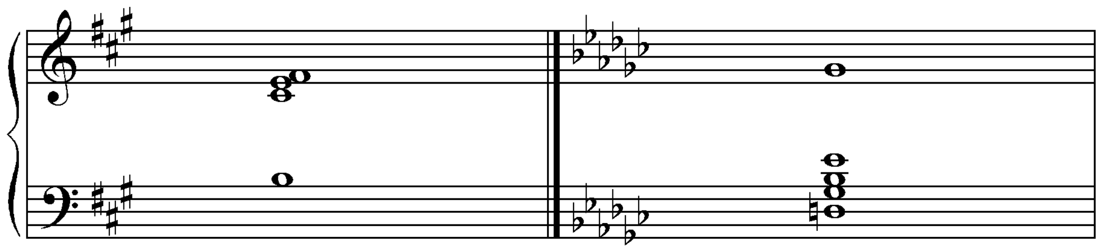
例 51a 《序曲三首》之一，结尾处高声部



例 51b 《序曲三首》之二，开始处低声部



例 51c 《序曲三首》之二的结束和弦、《序曲三首》之三的开始和弦



丁善德之后的作品，两首《新疆舞曲》、《儿童组曲“快乐的节日”》中的主题演化思维越来越明显，巅峰之作就是本文刚刚分析过的《“快乐的节日”》。也正是这三部作品在丁善德钢琴曲中流传最广，成为历史上的经典。《中国民歌主题变奏曲》(1948) 对主题的紧密跟随及作变化是出于体裁本身的需要，它显示出作者在创作生涯的就对主题变化有明确的意识。

作于 1987 年至 1989 年的七部钢琴作品《儿童钢琴曲八首》、《小序曲与赋格四首》、《简易练习曲十六首》、《小奏鸣曲》、《回旋曲》、《前奏曲六首》和《谐谑曲》是有高度艺术价值的音乐，并不亚于本文之前分析过的作品。它们同时对于分析家来说如同谜团，无论在调性、调式还是主题材料上都似乎没有统摄性的规律可循。看上去作曲家在与历史上的体裁作某种对话，有意避开某些规则。无论篇幅大小，它们都倾向于零碎化，似乎不是寻找统一的音乐分析体系，包括主题演化可以有效处理的。作曲家在这批作品中是否遵循某些规律，有待日后的分析工作去释疑。尽管如此，在《小序曲与赋格四首》成对的序曲与赋格之间还是可以看存在一些明显的联系。

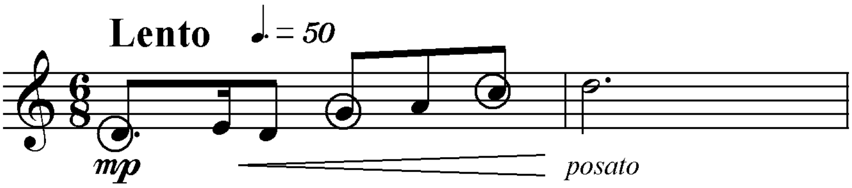
小序曲与赋格四首（1988）

丁善德是复调音乐写作的行家，他在巴黎音乐学院考获对位及赋格的文凭。《长征交响曲》的多个乐章中出现多主题结合段落，其中一个乐章还运用了赋格段。但是丁要等到晚年转为专注无标题纯音乐作品时才创作复调作品，就是这部为儿童钢琴家演奏用的《小序曲与赋格四首》。

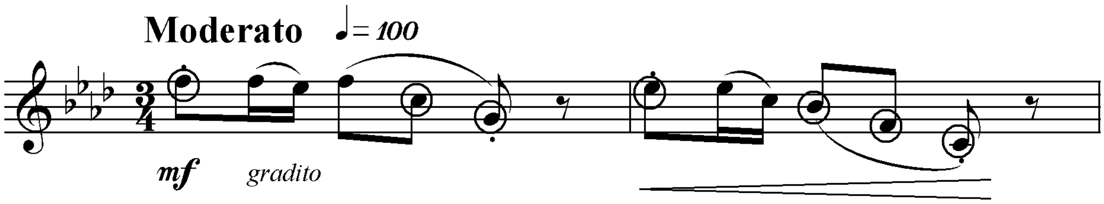
该作品包括四组、总共八首曲。每一首曲都有标题，但是这些标题大都指向抽象事物，缺乏明确所指对象。这部作品的音乐语言囊括了五声调式、半音化及无调性，赋格

曲写法接近布局无严格要求的赋格段。尽管此作个性十分独特，避免常规，我们仍然可以发现作曲家在跟随某些原则，比如说序曲需要与赋格有一定的联系。第一首序曲高声部的开始包含了上行连续四度框架（例 52a），第一首赋格主题以该框架的倒影为骨干（例 52b）。第二首序曲的主题并非作曲家原创，而是四川民歌《凉山永远是春天》（例 53a）略作变化而成。在这之后饶有趣味的事情发生了，第二首赋格主题（例 53b）看上去是第二首序曲的开始五个音改变节奏而成，但它其实是新疆民歌《阿勒泰》略作变化而成。在 1980 年人民音乐出版社出版的《中国民歌选》第 78-79 页上，这两首民歌排列在一开的一左一右（图 3）。丁很可能在翻阅此书时观察到这两首民歌的共同音，将它们写成一组乐曲。作出该判断还基于一个证据，就是在书中两首民歌的调号是两个降号及一个升号。在《小序曲与赋格》第二组中两曲的调号刚好对调，为一个升号及两个降号。这仿佛是一个音乐游戏，但是只有熟悉主题变形手法的作曲家才会这样去做。笔者不禁去猜测是否每一组曲都源自作曲家生活中的具体事件，只有第二组恰好留下外在线索而已。第三首序曲是一首无调性的托卡塔，虽然它最后以 C 大三和弦结束。第三首赋格是有调性的，它结束时又令人惊异地落在 C 大三和弦上，这里是主题调性的二级。序曲中的一个片段(例 54a)作移位后恰好成为赋格主题的骨干音（例 54b）。或许有疑问的是，序曲中有无数的片段，这个片段与赋格主题的吻合，是否只是偶然？这个片段(例 54a)是序曲的后段的开始处，是由前段的开始处调换上、下声部而成。全曲虽然有无数个细小片段，但是在听觉记忆中，就是这个回溯乐曲开头的片段给人留下最深刻的印象。因此丁选择用它衍生出赋格曲主题并非无道理可言。第四组序曲与赋格只是在局部片段的重复，以及结束时落在黑键音，这两个方面有联系。

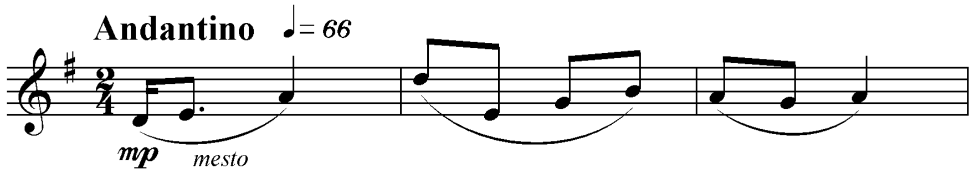
例 52a　序曲《思索》第 1-2 小节　高音声部



例 52b　赋格《喜悦》第 1-2 小节　高音声部



例 53a　序曲《忧愁》第 1-3 小节　高音声部



例 53b 赋格《欢乐》第 1-2 小节　高音声部

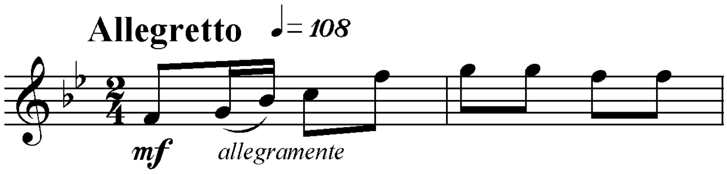
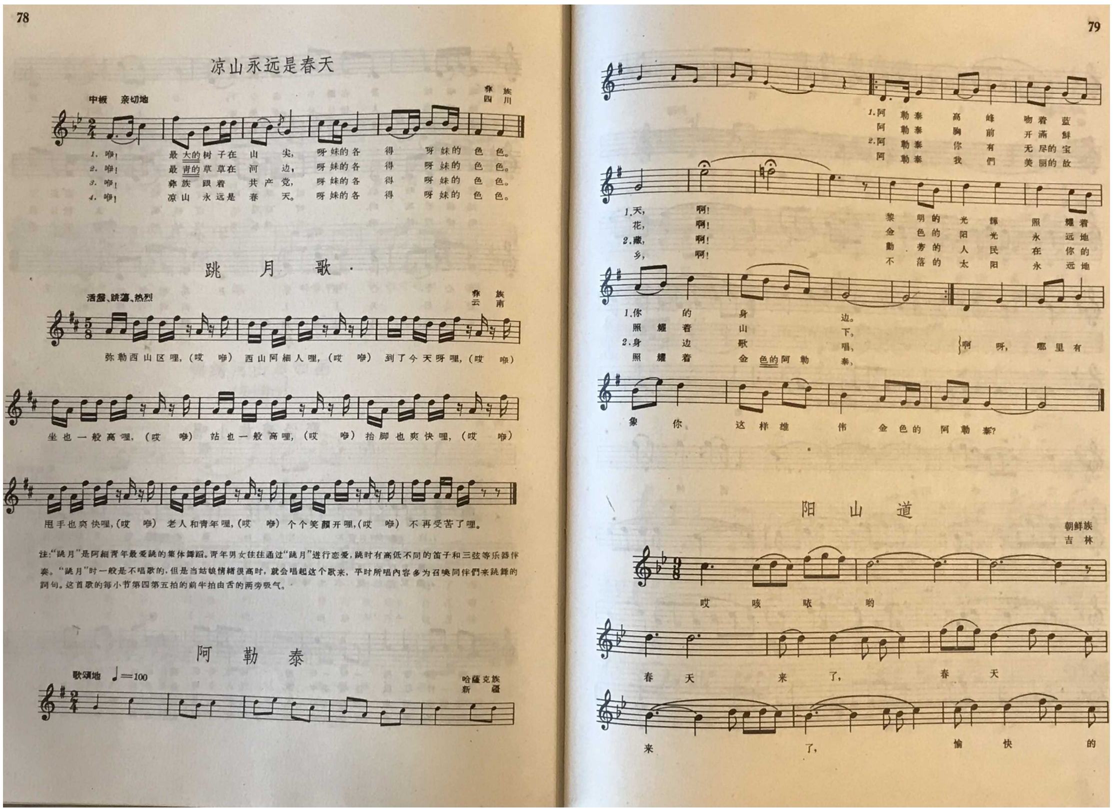
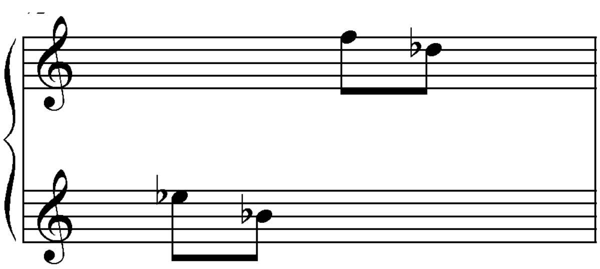


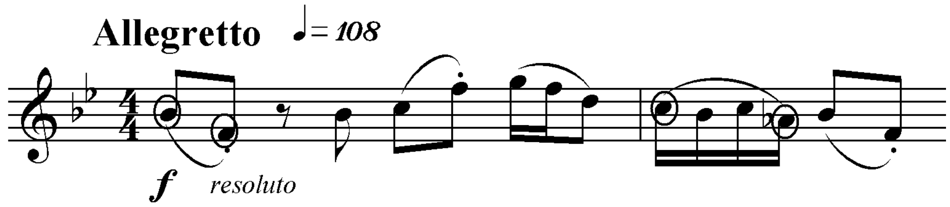
图 3 《中国民歌选》第 78-79 页



例 54a　　序曲《雀跃》第 23 小节局部



例 54b 赋格《追逐》第 1-2 小节 高音声部



从《第一新疆舞曲》、《托卡塔－喜报》到《小序曲与赋格》，一位对主题演化及调性布局有充分认识及周密布局的作曲家，在晚年走向零碎化、散漫的写作。恰好雷蒂在书的第三部分中写到“主题化原则的消解”，显示这在历史上并非罕见。笔者并不认为丁善德晚年的钢琴作品因为只有一些局部的材料联系而失去艺术价值。笔者认为这批作品内在的非统一性给听者一种特殊的感受，有待人们作进一步认识。

长征交响曲（1962）

钢琴作品是集作曲家及钢琴家于一身的丁善德用以直抒胸臆的音乐类型，而他最为闻名的管弦乐作品《长征交响曲》则属于“十七年文艺”（1949-1966）的产物。这部作品充满特定年代的特征，它的所有段落都有明确的标题性，运用大量现有的旋律作为主题，在展开手法、和声语言、管弦乐法上都颇为直接、清晰，并无留下多少多种解读的余地。有些地方的写法是如此地单纯，乃至这部交响曲有时听上去如同电台宣传音乐。作曲家在这之前的管弦乐作品是《新中国交响组曲》（1949），这部作于法国的作品属于二十世纪法国音乐语言，和声相当半音化，织体和配器比较浓重，出于标题性需要，在最后一部分不协调地运用了五声音阶的中国音乐主题。

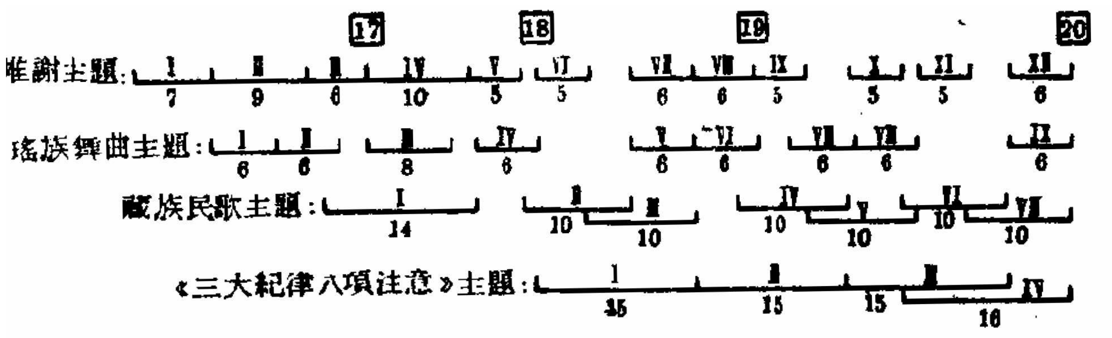
作为一位受过完整古典音乐训练、有充足写作能力的作曲家，他如何同时满足交响曲形式本身的要求与外在标题性的要求，是一个很有趣的问题，丁善德给出了自己的答案。为了令许多现有主题的运用既丰富变化又要保持原貌，他在五个乐章中都运用了不同主题的复调式结合。这种作法令此作具有一种独特的卓越之处。关于《长征》的音乐理论文献多有提及到这种多主题复调结合手法。附于音乐出版社《长征交响曲》总谱[35]之后的钱仁康《革命的史诗·胜利的颂歌——<长征交响曲>分析》一文，对第二乐章《红军——各族人民的亲人》中四个主题作结合的其中一段作了概括图（图 4）。该段落位于乐曲的结尾之前，是乐章的最高潮。该图上方带框的数字是总谱编号，主题右边的横框每一格代表主题的一次出现，框上方的罗马数字表示主题的形态，下方的数字表示这一次主题出现占据多少个小节，下方两个主题的横框下方还有附带的横框表示该主题自身有模仿声部。本文将该图中四个主题的第一出现用谱例集中列出（例 48)。对照图标和谱例，我们会看到，每个主题的长度（小节数）是不同的，其中最长的是代表红军的主题。主题的长度不同，导致在一个总体长度内主题的重复次数不同，短的主题重复次数较多，长的主题重复次数较少。每个主题的节奏都不同。主题重复之间会有少许空白处。上述这些因素合并起来，形成一个稠密的多个层次同时运转的网状结构，最多的时候有多达六个主题（其中两个主题有自身的模仿声部）在结合。这样一个结构在声部结合上却是很简单的。丁善德本人撰文谈自己作品中的复调技法运用[36]，引用了乐章中一段谱例（例

[35]丁善德：《长征交响曲》，北京：音乐出版社 1964 年版。
[36]丁善德：《作曲技法探索（六)》，《音乐研究》1987 年第 2 期第 40-47 页。

49）。在该例中可见到当四个声部结合时，它们都可以被纳入单纯的三和弦中。一方面音乐的材料、节奏、配器形成的网状结构非常复杂，另一方面四个主题在作了调性上的调整后，它们的和声结合只是单纯的三和弦。这是作曲家利用了四个主题都是属于纯五声音阶的特性而达成的。

多主题的结合，有这样的功用：它满足了对标题内容中多方人物共舞一场的想象；它令音乐具有强烈的画面感，在欣赏中很容易联想到电影画面；最重要的是它将该乐章中曾先后出现的多个主题从横向关系转化成纵向关系，改变了该段音乐本身的性质，是一种主题解决的处理。见例 13 的最后三个谱例，雷蒂举出贝多芬《第三交响曲》第一乐章的两个主题的单独出现及在再现部中作复调式结合的情况，与《长征交响曲》第二乐章中的情况同出一撤。

图 4

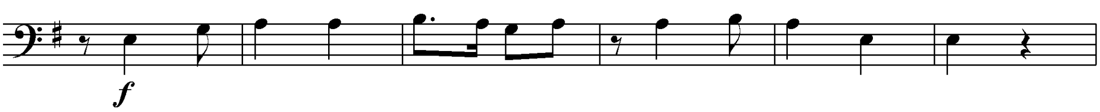


例 48　《长征交响曲》第二乐章　四个主题

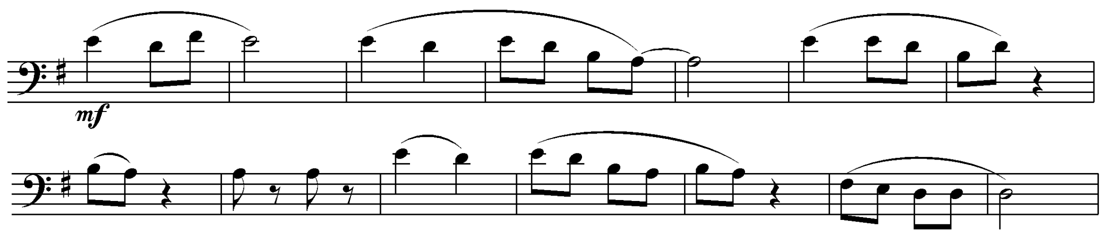
a 堆谢 7 小节长



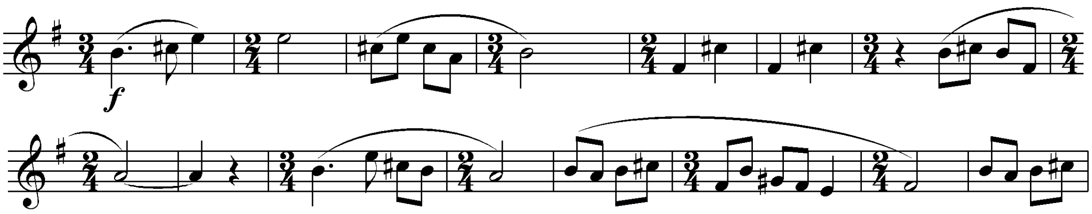
b 瑶族舞曲　6 小节长



c 藏族民歌　14 小节长



d 《三项纪律八大注意》　15 小节长



除第五乐章来自陕北民歌《咱们领袖毛泽东》的主部主题外，《长征交响曲》中的主题都与其它主题作过结合。第一乐章《踏上征途》主部主题第一部分为《三项纪律八大注意》。这个主题在进行曲节奏中变化织体厚度重复五次后，一个新创作的旋律重复了一次，这是主题的第二部分。随后主题第一、二部分以复调式结合同时再呈示一次（例 50a），这里是连接部。展开部运用了乐章全部的主题材料。再现部在呈示部调性 F 混合利底亚的上方大三度调 A 混合利底亚上。这里再度出现主题主题第一、二部分的结合外，还出现了主题主题第二部分与第二主题第二部分的结合（例 50b）。之后前者消失，后者又出现了两次。主题或主题各部分的复调式结合，一方面满足形式上主题变化的需要——主部主题两个部分的结合丰富了和声，主部第二部分与副部第二部分的结合定义了副部第二部分的调性与和声，另一方面产生出标题所指内容的画面感：军人的丰富性格、军人与群众的互动。

例 49　《长征交响曲》第二乐章　19 第 10 小节起　丁善德文中缩谱

例 90

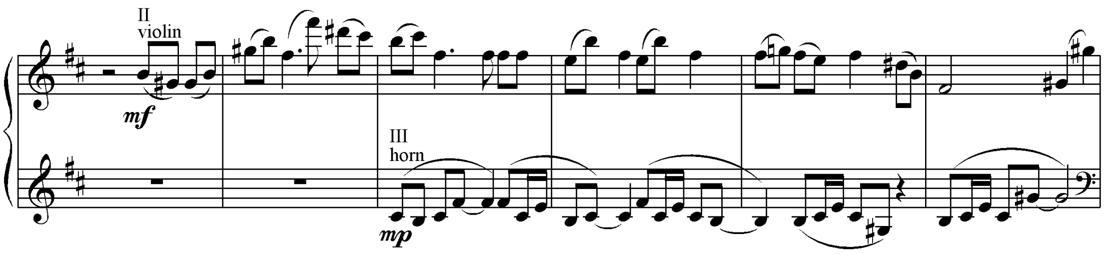


例 50a 《长征交响曲》第一乐章 12 第 18 小节起

I 第一乐章主部主题第一部分 II 第一乐章主部主题第二部分 III 副部主题第二部分



例 50b 《长征交响曲》第一乐章 30 第 8 小节起

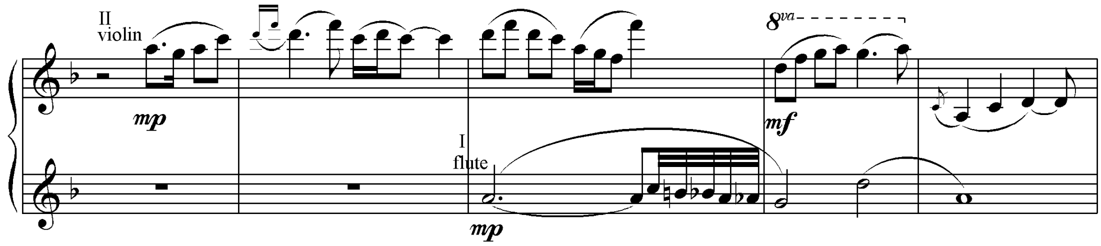


例 52 《长征交响曲》第二乐章 24第 19 小节起

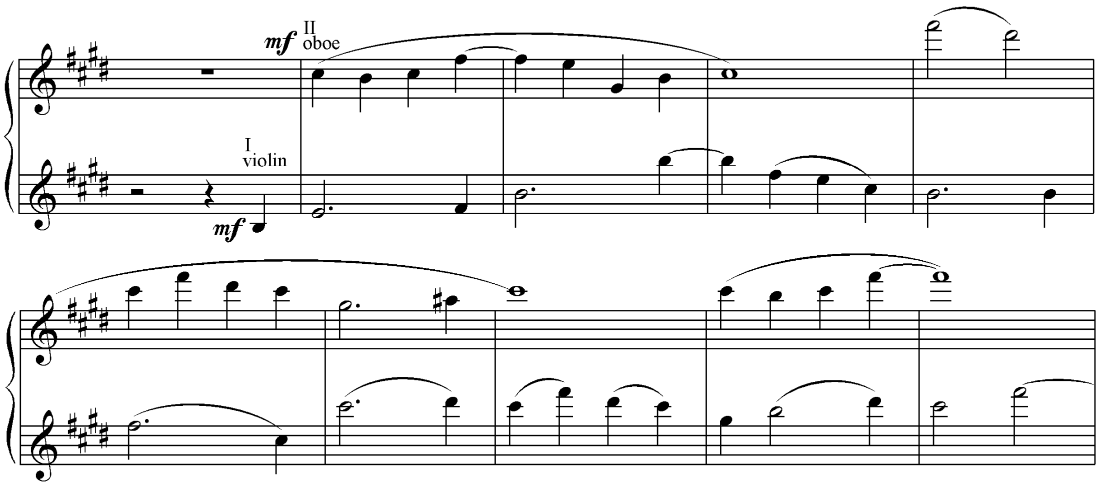


第三乐章《飞夺泸定桥》的主部包含两个主题，分先后呈示（例 52），该乐章为奏鸣回旋曲式，在最后的主部再现中，主部的两个主题作复调式结合同时再现，以重复主、属二音为特点的第一个主题在下方，以重复开始处的大三度为特点的第二主题位于上方。情形愈发引人入胜，在随后第二主题再度出现时，下方改成一个新的由小号演奏的旋律。整部交响曲的五个乐章中都有小号奏出的围绕分解大调 I 级和弦而成的号角旋律，这里的号角旋律又采用了第一主题的节奏。因此在这里不同主题的复调式结合在纵向合并两个主题，达至一种主题变形之余，又加入了与整部交响曲相贯穿的一种因素。

例 53 《长征交响曲》第四乐章 16第 8 小节起



例 54 《长征交响曲》第五乐章 [30]第 8 小节起



第四乐章《翻雪山，过草地》的再现部分只再现引子中模仿风声的长笛上的短句，在它上方的是独奏小提琴奏出的线条舒展的新主题，一首藏族山歌主题（例 53）。长笛短句在篇幅长的引子中多次出现，已经建立起稳固的记忆，这里它与新主题的结合，旧与新同时出现，具有非常新颖的效果，并且具有标题所指的景与人合一的画面感。本文前面分析《托卡塔——喜报》、《长征交响曲》第一、三乐章时，都提到主题再现时的与众不同的精心处理。在丁善德许多作品中，再现部绝非将旧的音乐简单再演奏一次以满足结构平衡而已。这里有各种设计，音乐因持续变形而一直具有新鲜感。在一些情况下，如《长征》第四乐章，他不执着于保持再现部分结构完整，而是仅作概括，点到即可。

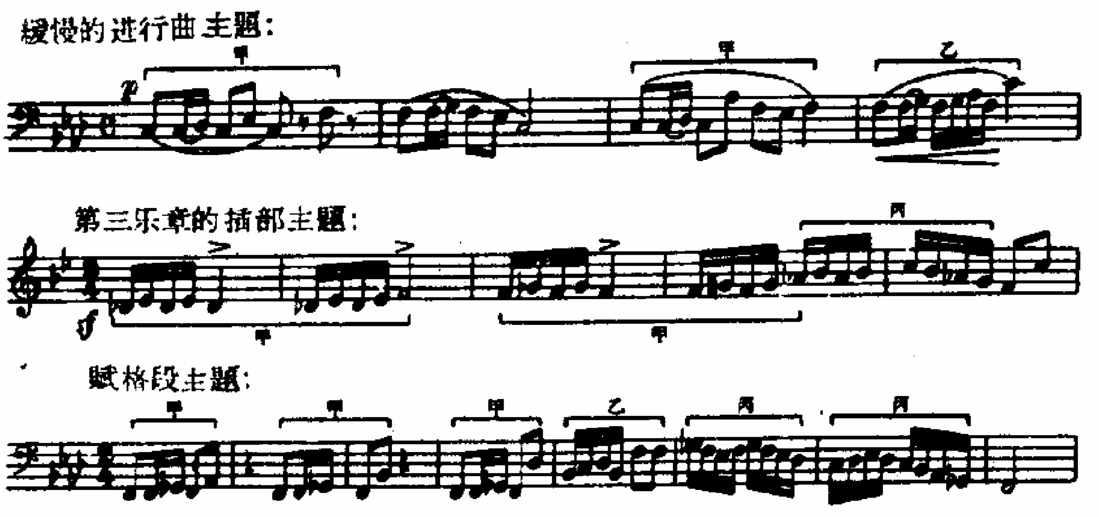
第五乐章《胜利会师》第二主题是一个新的主题，在后半段它与第一乐章第二主题第二部分结合（例 54），将整部交响曲的首和尾因素作了合并。在音乐形象上来看，第五乐章第二主题是一个颂歌式的主题，力度饱满、气息宽广、线条舒展，而第一乐章第二主题部分是哀歌式的，刚好与它相反，力度微弱、气息较短。两者的结合形成强烈的画面反差，在这里音乐是立体的，它自身包含了不同层次之间的对话。

由于许多主题，包括第一乐章第一、第二主题，第二乐章全部主题，第四乐章再现部中的新主题，第四乐章第一、第二主题都是来自在创作之已经存在的音乐，给作曲家留下新的主题创作空间的是第三乐章、第四乐章的首部及各个乐章的附属部分。恰好就是在这些部分作曲家运用了主题变形的手法，在多个乐章之间建立起内在的联系。钱仁康《分析》一文中在第四乐章首部主题、第三乐章插部主题及第五乐章开始的赋格段主题之间找到了它们共同享有的成份（例 55）。这些主题中的一些共同元素，开始处的三度及八音音符加两个十六音符的节奏，第一次出现在第一乐章的展开部（自排练号 [18]起）中一个出现在低音声部的新乐句上（例 56）。当然如果我们继续追溯下去，该上行三度与长第一乐章长大的引子中低音声部的上行三连音乐句有关，而其节奏型当然是来自第一乐章第一主题的伴奏音型（例 57）。

恰好所有已经存在的音乐的主题都是属于纯五声音阶的，而作曲家自己创作的数量有限的主题，多数属于自然七声音阶或包含了变化音级。第一乐章第一主题的两个

部分分别来自现有及新创作两类，当它们作纵向结合时产生出新颖的平行四度，大调降三级音与五声音阶的天然反差此时更显突出（例 50a，谱例中画框处）。第二主题第二部分与另一个现有主题的结合同样产生新颖的效果（例 50b）。

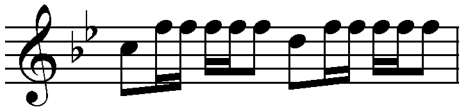
例 55 《长征交响曲》第四、三、五乐章部分主题之间的联系 来自钱仁康《分析》



例 56 《长征交响曲》第一乐章 18 第 8 小节起低音声部



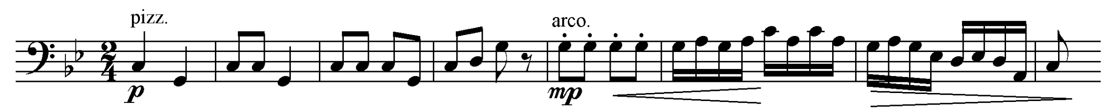
例 57 《长征交响曲》第一乐章 11 第 1 小节高声部



例 58a《长征交响曲》第三乐章调性布局 来自钱仁康《分析》



例 58b 《长征交响曲》第三乐章 开始主题



例 58c 《长征交响曲》第三乐章 8 第 1 小节起



我们最后来讨论《长征交响曲》的调性布局。钱仁康留意到第三乐章的调性布局有明显的规律（例 58a）：在主部中主题的调性分布距离连续上升的纯四度；在第一插部中主题的调性分布距离连续上升的三度；在第二插部中主题的调性分布先是距离三度；然后距离四、五度，向高潮发展的过程中音乐片段以距离上升二度的关系排列；结束时调性不是原调而是原调上方的大七度调。将两个主题列出，可以轻易见到这种

调性布局是由主题自身决定的。主部主题开始为重复的纯四度（例 58b），而插部主题的框架音正好是它在插部中将要抵达的调性（例 58c）。并且插部主题开始两个音为二度，这成为第二插部后半段调性运动的距离。至于乐章开始在 C 大调，结束与其主音关系距离大七度的 B 大调，是出于三个原因：大七度关系已经包含在插部主题之中；音乐开始在低音区，结束在高音区，两个调的分别对应音响色彩构成阴暗与明亮之别；两个距离遥远的调性意指标题中的“过桥”——从起点至终点。

整部交响曲的调性布局因应强烈的标题性而有设计。第一、二、三乐章都是在新调性上结束，与动态的叙事情节——出发、沿途所遇、战斗——所匹配。第一乐章第一、第二主题在呈示部中的调性是 F 大调、A 大调，在再现部中第一主题向上移动大三度，在Ａ大调上再现，第二主题在Ａ的上方大三度调♯C 小的关系大调Ｅ大调上再现。这种向上方大三度的调性移动，造就了积极、明亮色彩的变化。第二乐章开始在Ａ小调，也是结束在Ｅ大调，开始到结尾是下属向主的移动，有一种向结尾调性的收拢感。第四乐章在原调上Ｆ小调上开始和结束，配合音乐两端安静、不变的动态，在叙事情节上这里是静态的。第五乐章前段为赋格段，后段为奏鸣曲，但是它的开始与结尾都在原调上，调式则从Ｆ小调走到了Ｆ大调，这是为了满足叙事情节的完满胜利场面。如果看整部作品的两段，第一乐章的引子位于♯F 小调上，第五乐章结束在Ｆ大调上，两者又构成一个开放式结尾，以及从阴暗向明亮的色彩转变。非常有趣的是第一乐章的引子主题在第五乐章中再出现时，是位于♭B 小调上，与第一乐章中的调又构成上方大三度关系。该♭B 小调上的第一乐章引子主题之后接Ｆ大调的第五乐章第二主题，又构成下属向主的运动，非常完满地造就后者调性上的收拢感。

总结来说，《长征交响曲》在标题性的要求下，运用了大量的主题。这些主题通过复调式结合及内在动机的联系产生出关系网络，达到交响曲形式对主题变型与主题解决的要求。乐章内部及交响曲整体的调性布局与内在的主题自身骨干音及外在的标题性相匹配，独特而合理。

五 对中国作品的分析－朱践耳

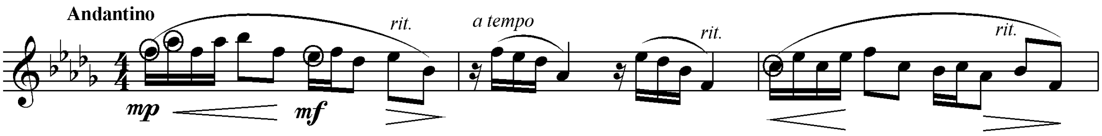
在他身处的时代，朱践耳是中国当时为数不多的受过完整的、并且是世界上最佳的古典音乐训练的作曲家之一。朱践耳作品的主体是交响乐及管弦乐，这些作品横跨两个创作时期，前期为苏联学派风格的一种，后期属于二十世纪音乐语言，包括十二音技法、序列主义、复风格。他的古典音乐传统积累，表现在作品中，是坚实的结构、充分的展开及崭新的和声，三者不可分离。同时朱践耳也是一位著名的大众歌曲作曲家，他的多首歌曲在中国家喻户晓。古典器乐曲形式与声乐旋律创作构成朱践耳音乐的两个突出面貌，这反映在他的交响曲格外讲究清晰的旋律线条，某些时候甚至织体消失，只剩下一件乐器上具有歌唱性的单线条。

序曲第一号“告诉你……” Op.4 No.1（1955）

对旋律线条的重视，在深层次上体现上主题与整体调性布局的关联上。本文之前写到的贝多芬、舒曼（例 14-20）及丁善德（例 40-45）作品中的主题化调性关系现象，在朱践耳作品中也经常出现。在《序曲第一号“告诉你……”》(1955)，作曲家

早期作品之一，就出现非常有趣的主题与整体调性布局的关联现象。乐曲开始主题的头两个音及第三拍上的第一个音构成 F-$^{\flat}$A-$^{\flat}$E 框架。于是主题在完整呈示之后的第一次移调以 $^{\flat}$A 的等音$^{\sharp}$G 为开始音，主题的头两小节随后作模进，移到以 $^{\flat}$E 为开始音的调上。主题首三次出现，其开始音为 F、$^{\sharp}$G、$^{\flat}$E，正好是主题第一小节的框架音。主题的开始处为两小节长的乐节及其模进，模进在 C 音上开始（例 59a），于是全曲的高潮就位于 C 大三和弦上（例 59d）。框架音与模进开始的音相连会构成 F-$^{\flat}$A-$^{\flat}$E-C，一个纯五声音阶的音列，从它引申出的整体调性布局却是包含了半音变化在内的，因此作曲家在主题化调性设计时，考虑的是主题框架音所暗示出的各种调性及音高类型，并不局限在主题属于的五声音阶及调性之内。

例 59a　序曲“告诉你……”第 1-3 小节



例 59b　序曲“告诉你……”第 7 小节局部



例 59c　序曲“告诉你……”第 9 小节局部



例 59d　序曲“告诉你……”第 21-23 小节



节日序曲 Op.10（1958）

《节日序曲》是作者第一部专业管弦乐作品，当年在苏联获得很大成功。作者自述此曲“参考过肖斯塔科维奇的《节日序曲》，主要在奏鸣曲式结构方面有所借鉴，

但却有自己的特点。”[37]但是两首《序曲》如果在曲式结构上有所相似的话，只是在于两首曲的开始处都有一段较长的引子。肖斯塔科维奇乐曲的引子材料在展开部中没有再出现过，展开部是简短的，主部和副部的调性分布十分简单，只是将呈示部中位于属调的副部在再现部中移回到原调。而朱践耳乐曲的引子材料在展开部中再度出现并且是主角之一，展开部篇幅长并且变化充分，主部和副部的调性分布是独特的，两者的调性取决于乐曲开头序曲主题的内容。

例 60a　《节日序曲》第 1-5 小节

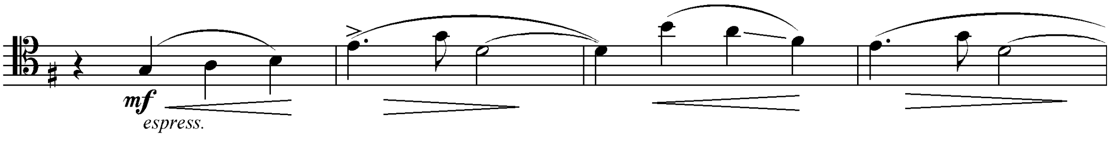


由小号奏出的引子主题（例 60a）在音调上有两个性质，它是纯五声音阶的，其中包含 G-C-F 连续上行四度框架，在节奏上它的两个乐句都是弱起的。这些性质也是《节日序曲》第一、第二主题的性质。连续上行四度框架按照其模式延伸下去成为 C-F-^{b}B,它成为了第一主题围绕运动的框架（例 60a），这个框架如果延续下去，会抵达 ^{b}E。但是在呈示部中第一主题的第四小节首个音，即框架中的 ^{b}B 音之后的音是 D 而非 ^{b}E。第一主题要留到再现部中才将纯四度框架延续了下去（例 60e）,抵达到了 ^{b}E-^{b}A-^{b}D。这种在再现部中将主题的一部分特性延续、扩大的作法，也可以被理解为主题解决的一种。第二主题（例 60c）与引子主题一样从 G 开始，它在第二小节抵达的是 G 的上方纯五度 D，我们可将 D 理解成 G 的下方纯四度的转位。展开部从移高大二度的引子主题开始，第一个乐节与它的模进构成 B-E-A 框架（例 60d)。第二主题在再现部中移低大二度再现（例 60f）。第二主题在奏鸣曲式中作这样的调性附和是富于特性的，一方面可以将它理解为引子主题从乐曲开始到再现部的调性移动的反转，另一方面可以理解它位于纯四度连续体中与第二主题初始调性相邻的另一段(例 60g)。事实上如果将《节日序曲》各主题在纯四度连续体的中分布全部列出，可以看到它们互不重叠，某些之间形成互补关系。本文列出该纯四度连续体有十一个音，并不完整，但已经说明问题。如果将继续追溯乐曲的其余部分的框架音，会得到与本文相同的结论。作品结束在 C-F 纯四度的强力全奏中，最后一次肯定了基本动机的主导地位。

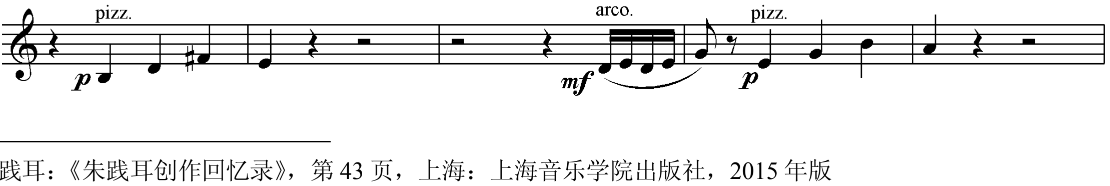
例 60b　《节日序曲》2起五小节



例 60c　《节日序曲》6第 5 小节

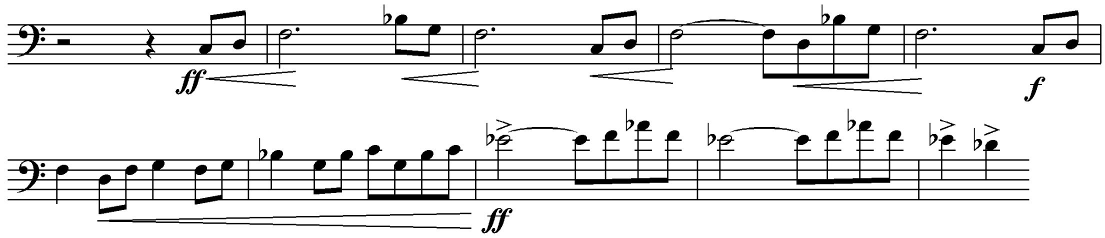


例 60d　《节日序曲》9起五小节

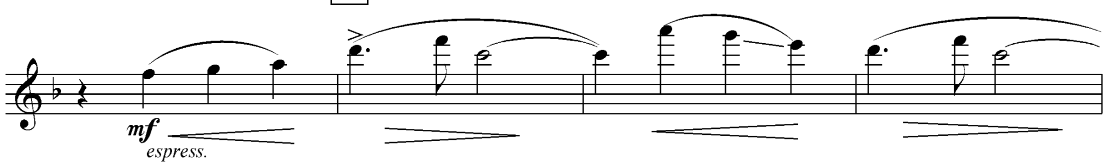


[37] 朱践耳：《朱践耳创作回忆录》，第 43 页，上海：上海音乐学院出版社，2015 年版

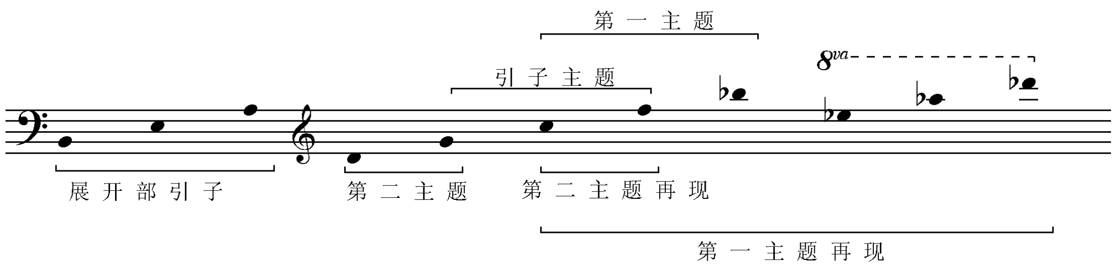
例 60e　《节日序曲》14 第 2 小节起



例 60f　《节日序曲》17 起五小节

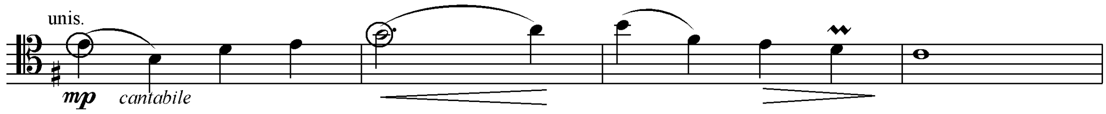


例 60g　《节日序曲》各主题框架的分布

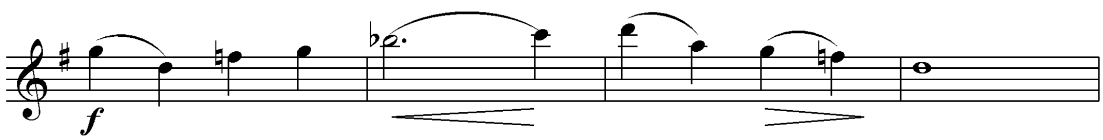


怀念 Op. 18（1978/1988）

例 61a　《怀念》1 起四小节 中提琴



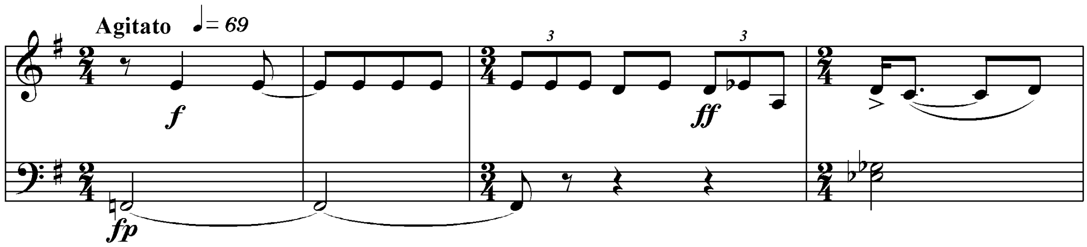
例 61b　《怀念》3 起四小节 第一小提琴



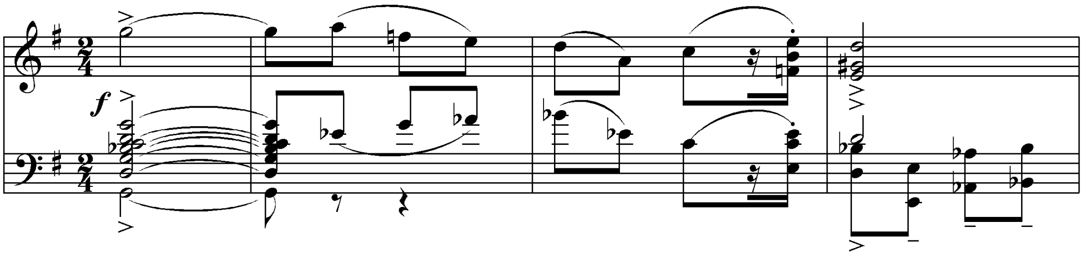
弦乐合奏《怀念》（1978-1988）首部主题的头两小节第一拍的音为 E-G（例 61a），引申出该主题第一次位于 E 小调，第一次移调位于 G 小调（例 61b）。乐曲调性变化频繁，大量运用同名高位调及低位调（例如 E 小调与 ♭E 小调，或 E 小调与♯E 小调的关系）造成反差巨大的调性变化。乐曲的中部采用半音化和声，开始处的旋律单独看属于 A 小调，但是连同和声一起考虑的话，调性不容易确定。即使如此，两个乐句的首音仍然保持了 E-G 的关系（例 61c、例 61d）。乐曲的高潮提供了一个运用主题变形制造和声紧张度变化的例子（例 61e），这里明显仍然是在使用首部主题，但是移到了高半音

的调 F 小调上。低音声部并不在 F 小调上，其级进的线条与高音形成许多假关系，和声上十分不稳定。高、低声部线条的最宽处也是全曲的最高潮点为三全音 E-♭B。随后，高声部线条下行回落时回到了原调 E 小调上，这时低音先行结束的 E 与高音回归到原调的标志 G 又构成作品主题的初始框架，也就是说最高潮乐句一系列复杂和声的运动落点是 E-G。于是主题中的因素决定了主题展开的起点，中部开始乐句的框架，以及高潮处和声的落点，主题化原则对调关系及和声运动决定性作用是很明显的。

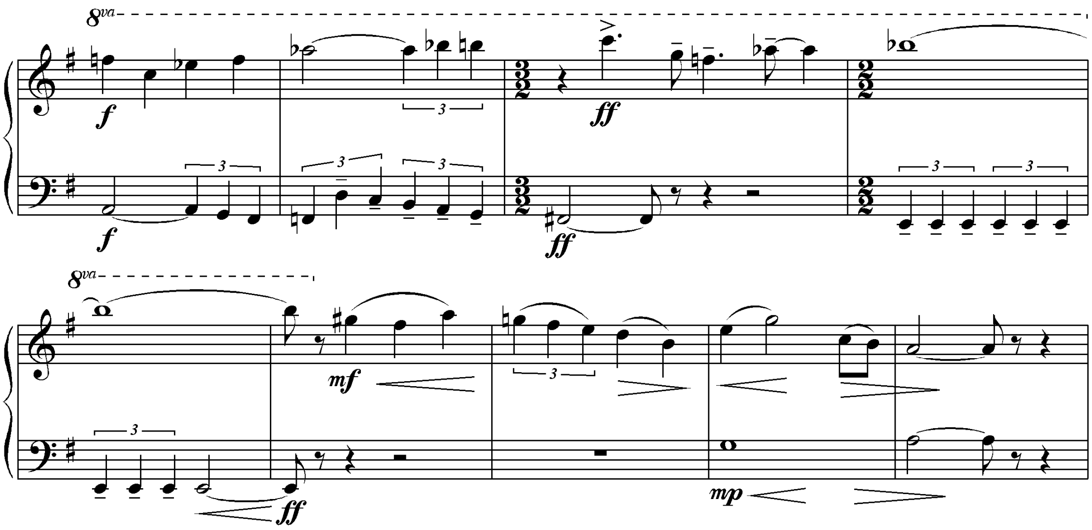
例 61c　《怀念》[6]起四小节　缩谱



例 61d　《怀念》[7]起四小节　缩谱



例 61e《怀念》[13]起九小节　缩谱　只列出最高及最低声部



交响幻想曲——纪念为真理献身的勇士 Op.21（1980）

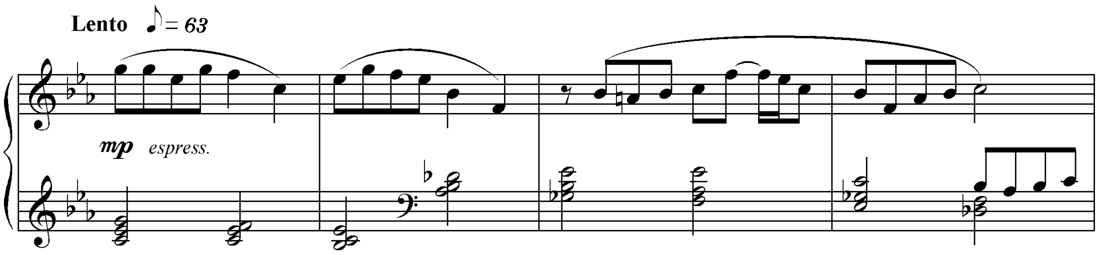
作于 1980 年的《交响幻想曲——纪念为真理献身的勇士》是朱践耳第二个创作时期的第一部管弦乐作品，此时距离他的上一部管弦乐作品，1960 年的交响合唱《英雄的诗篇》，已经有二十年。

《交响幻想曲》给人印象是由乐队演奏的音乐犹如扩大的、夸张了的声乐旋律，其起伏和呼吸十分有歌唱性。作者确实自述到引子主题来自京剧演唱，甚至为它安上歌词[38]。作品为奏鸣曲式，第一、第二主题明显脱胎于引子主题，自然而然地也具有歌唱性。引子主题开始的四音动机♭E-♭A-♭G-F(例 62a)，稍作变化成为了其它主题的开头。每个主题都是气息连贯的一个完整乐句，这里只比较它们的前半段。引子四音动机中的其中三个音♭E-♭G-F，将♭G 还原成 G 后成为第一主题的开始动机（例 62b)。《创作回忆录》中作曲家写引子主题是“F 变宫调式”[39]，其含义不清，因为尽管整部作品在 F 小调上，引子主题看上去是♭E 小调。但这透露出在作曲家看来♭G 是一个五声音阶以外的偏音，♭G-G 的变化在创作引子时已经在考虑之中。此外，第一主题第三小节明显是引子四音动机的移位。第二主题（例 62c）开始位于 E 小调，与前两个主题看上去调性关系遥远，但是其实引子主题中的♭G 在这里成为♯F，引子主题的和声中♭♭B 在这里成为 A，引子动机中的♭E-♭A-F 改变顺序后及移位后就是第二主题开始的三音 E-♯F-A，因而第二主题仍然来自引子主题。第二主题第六小节也是引子动机的移位。三个主题以音高之间的联系及旋律线条上的联系，成为同一些因素的不同体现（例 62d)。第二主题在随后进入它自己的部分高点时，包含了引子动机的音高在内。当第二主题在展开部中作为赋格主题（例 62f）出现时，它也首先用属于引子动机的音。这可以理解为第二主题与引子主题的互动，两者局部因素的合并。在展开部之后的部分，第一主题以扩大时值两倍与保持了初始时值的第二主题作复调结合，这时第一主题用第二主题在呈示部中的音高，而第二主题移到了下方纯五度。作曲家这里的意图明显是在第一、第二主题之间作互动。

例 62a《交响幻想曲》　开始四小节　缩谱

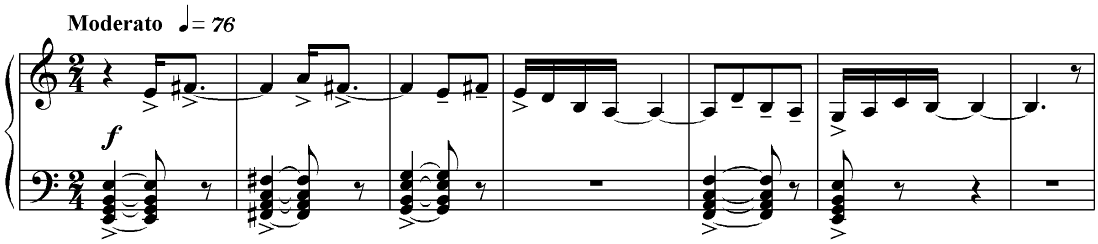


例 62b《交响幻想曲》　3起四小节　缩谱



[38]朱践耳：《朱践耳创作回忆录》，第 83 页，上海：上海音乐学院出版社，2015 年版
[39]朱践耳：《朱践耳创作回忆录》，第 84 页，上海：上海音乐学院出版社，2015 年版

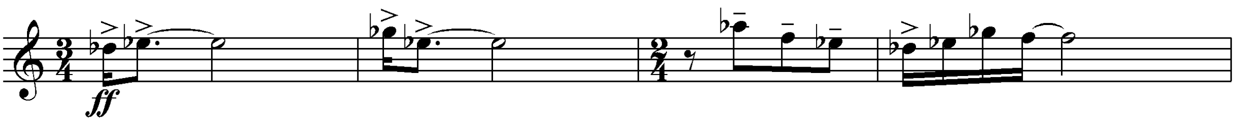
例 62c《交响幻想曲》 7起六小节 缩谱



例 62d《交响幻想曲》 各主题核心音



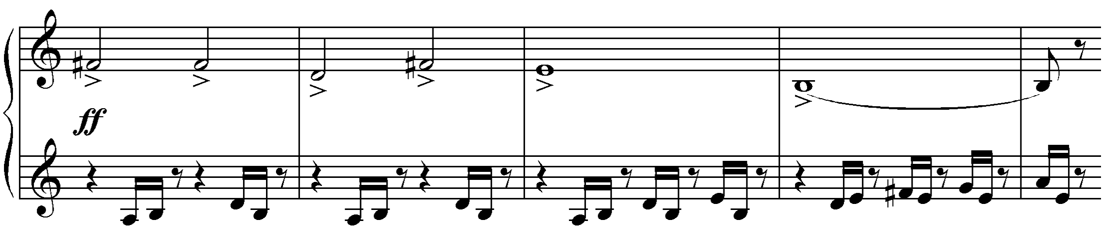
例 62e《交响幻想曲》 1 0起五小节 双簧管声部



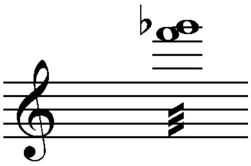
例 62f《交响幻想曲》 1 1第 3 小节起四小节 小提琴声部



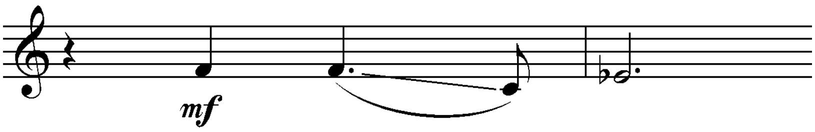
例 62g《交响幻想曲》 1 4起五小节 铜管及弦乐声部 缩谱



例 62h《交响幻想曲》 1 6 第 2 小节 小提琴声部



例 62i《交响幻想曲》 1 7 第 3 小节 小提琴声部



引子主题包含一个因素，就是第一、第二小节在旋律及和声上^{b}G-F，小二度或大七度，这成为乐曲中一个标志性的音响符号，它以固定的姿态——八度位置、全奏、长时值——出现在开始、呈示部的结尾、展开部的结尾（例 62h）、再现部的结尾这四个结构转接点上，如同四个句子结尾的符号，前三次以强力度，最后一次以弱力度。这是从引子主题中另一个贯穿了全曲的因素。此外其它的部分的音乐也与引子主题关系密切，例如再现部主题出现之前位于属音 C 上的旋律（例 62i）明显来自引子主题，是它的倒影。

从以上对《交响幻想曲》结构中关键部分的观察，可以看到引子主题与第一、一、第二主题共用同一些因素。各个主题在变化过程中产生互动关系，调性不同但通过共同的属于核心动机中的音产生联系。从认识的次序来讲，我们可以说从引子主题产生出乐曲各个主干部分的音乐，这种关系传递下去，主干部分又产生于位于它们之间的音乐。引子主题对全部的统摄作用还体现在由它产生的固定音响符号贯穿整个结构。

第一交响曲 Op.27（1986-1986）

朱践耳《第一交响曲》是《交响幻想曲》之后又一部严肃的大型作品，并且是作曲家的第一部多乐章奏鸣套曲。如本文在之前介绍的雷替对贝多芬及莫扎特作品的分析，在古典传统中，交响曲是一种主题演化现象最集中展现的体裁。作曲家在之前创作的小型及大型作品中显示出他十分注重主题变化、及主题与其它因素的联系。那么他在第一部交响曲中如何处理这些问题？从主题分布的角度来看，他使用两类主题，将它们镶嵌在一起。第一类是循环主题，多达四个，每一个主题都会以原型或变型在超过一个乐章中出现。第二类则是乐章自身的主题，在第三乐章中数量最多，达五个。第四乐章没有专属自身的主题，其前半段特性鲜明的赋格主题显然来自循环主题 I。这些主题建基于数个十二音序列，各序列在音高内容上呈对比关系，但音乐并非严格的十二音音乐，而是包含了许多序列以外的音。序列的类别与主题的旋律形态对应，当使用第一乐章引子主题的序列时，旋律总是以上行纯四度连续跳进开始，当使用第一乐章第一主题的序列时，旋律总是以下行三度连续跳进开始。

图 4 《第一交响曲》主题分布

主题/乐章	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
循环主题 I	引子主题	第一主题	中部乐句	赋格主题、 尾声乐句
循环主题 II	引子、乐章结尾			尾声结尾
循环主题 III	第一主题	第二主题		第二主题
循环主题 IV			中部主题	尾声乐句
非循环主题	第二主题	中部主题	五个并列主题	无

循环主题 I：第一乐章引子主题（例 70a）的前八个音是两个相同结构的四音列，第二个比第一个移高大三度，该四音列的倒影形式成为第三个四音列。在第二乐章中，它变形成为音区开阔的第一主题（例 70e），由管乐器奏出。在第三乐章中它填充具有宣叙调性格的第五主题长音余下的节奏空白，由铜管奏出（例 70i）。该主题在第四乐章变形成赋格主题，在四声赋格中溢满整个织体。该主题一直到第四乐章才成为主角。第四乐章的结尾处第一乐章引子主题时值扩大出现，与第三乐章中部的短句作复调结合。

循环主题 II：第一乐章引子中由两全音音阶交错构成的强力度短句，在第一乐章结尾改成弱力度，移低纯四度出现。该短句在第四乐章结尾以在第一乐章结尾的音高及弱力度再度出现。

循环主题 III：第一乐章第一主题（例 70b）第一出现时，伴奏声部是构成引子主题三个四音组的首尾两个，而旋律包含的音程大二度、大三度是引子主题的四音组内没有的。第一主题旋律声部开始五个音 D-C-^{b}B-^{b}G-F 以 C 音为轴的倒影形式 ^{b}B-C-D-$^{\#}$F-G,成为第一乐章第二主题的伴奏音型（例 70c）。该五音组的逆行形式，进一步构成第三乐章的首部的伴奏音型（例 70d）。引子主题－第一主题－第二主题－第三乐章首部伴奏，四者的成份有传递关系。第二乐章第二主题用全音阶式的音高内容，再加上旋律形态，显然也是第二乐章第一主题的变形。

第四乐章的前段是用引子主题写成的赋格段，后段是第一乐章的再现部，因此第四乐章其实将第一乐章主题材料的出现顺序重演一遍。第一乐章第一主题的再现方式颇为独特，在第四乐章中它首先以原来的音高位置出现前段（例 70l），这其实是假再现。随后，令人意外地，在 D 大三和弦的伴奏中，该主题移高大三度完整再现（例 70j）。这是将第一乐章引子主题前两个四音乐句的关系在第一主题再现中重演。D 大三和弦的出现，将引子主题开始两个音 D-A 所暗示的 D 大调属－主进行完整展示出来。D 大三和弦也是整部交响曲中唯一一处可以清晰辩认的大三和弦，它的出现显示作者对于十二音序列的运用是主题式的，可以在和声上作调节，甚至在结构上需要的时候将十二音主题与调性和声合并。作曲家有意识地为了突出 D 大三和弦的性质，在赋格主题作倒影时采用了从 F 音开始的位置（例 70k）。乐章前半的 F 与后半的 D 大三和弦中的 $^{\#}$F 构成长距离呼应的半音变化关系。除了隐伏的调性上的暗示，D 大三和弦的出现还有音乐陈述上的合理性。此前提到第一乐章第一主题是位于一个前后各个主题的成份作传递的链条上，当它下方出现 D 大三和弦时，旧主题与新和声的结合仍然是在延续

成份传递的链条。

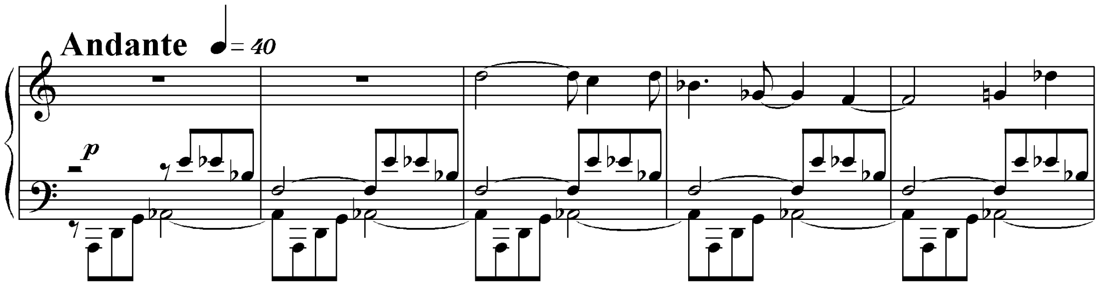
循环主题 IV：在第三乐章中段出现的叹息般的短句，在第四乐章尾声中扩大时值出现，该主题的每一个出现都用相同的音高位置，不作移位。该短句与第三乐章第一主题（例 70h）前段下行线条有动机上的联系。

只在乐章内出现并作展开的就是非循环主题。第一乐章的展开部占总篇幅的三分之二，围绕第二主题作展开。第二乐章中部用一个以三全音开始的主题，它在再现部中与第一、第二主题作复调结合（例 70g，小提琴声部）。这里它保持了在中部的调性，不作移位，同时另两个主题因应奏鸣曲式的需要作了移调。该作法是独特的，是无调性音乐语言的特性提供了作该种复调结合的条件。慢速的第三乐章由由五个横向并列的主题与它们的展开构成，段落的排列顺序按照篇幅大小，从长至短。构成最高潮的主题与第一乐章引子主题作复调结合（例 70i）。

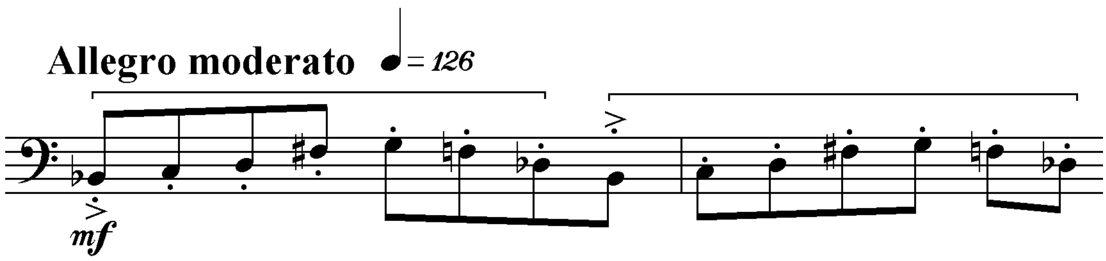
例 70a《第一交响曲》第一乐章开始五小节　引子主题



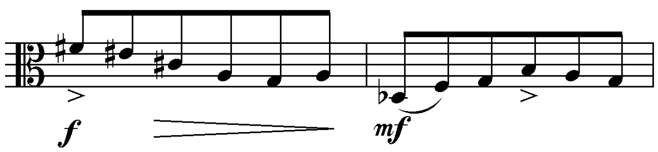
例 70b《第一交响曲》第一乐章[3]第 3 小节起　第一主题



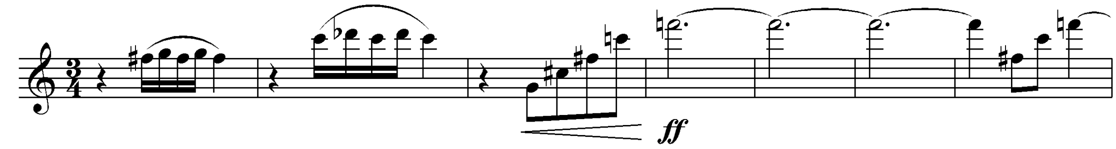
例 70c《第一交响曲》第一乐章[9]第 1 小节起　第二主题伴奏声部



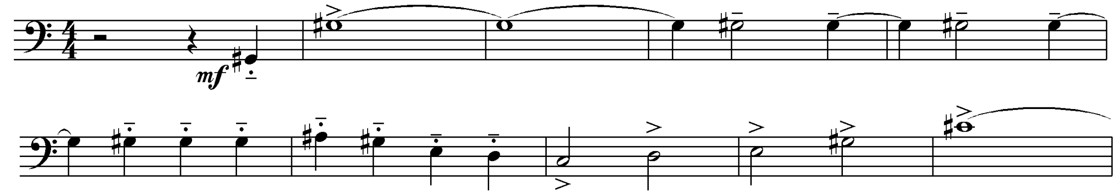
例 70d《第一交响曲》第二乐章第 10-11 小节　中提琴声部



例 70e《第一交响曲》第二乐章 2 起七小节　双簧管声部　第一主题



例 70f《第一交响曲》第二乐章 9 第 3 小节起　大号声部　第二主题



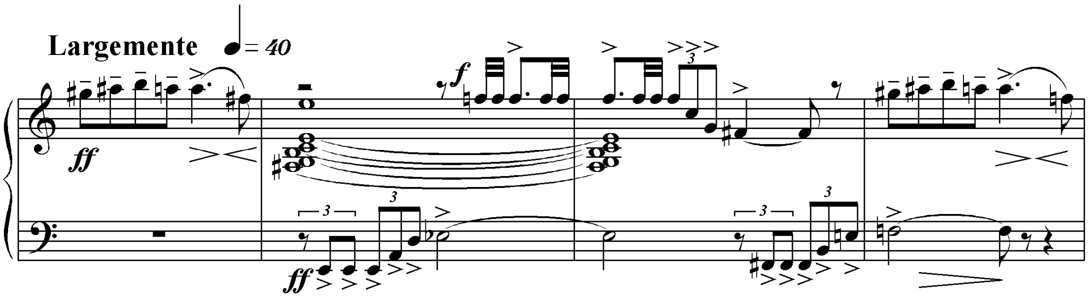
例 70g《第一交响曲》第二乐章 27 起十三小节 局部



例 70h《第一交响曲》　第三乐章　第 5-9 小节　中提琴声部



例 70i 《第一交响曲》 第三乐章 10起四小节 局部



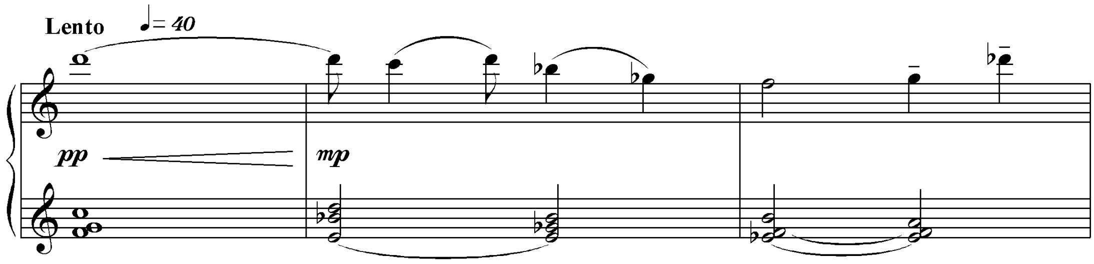
例 70j《第一交响曲》 第四乐章 第 3 小节起 小提琴声部



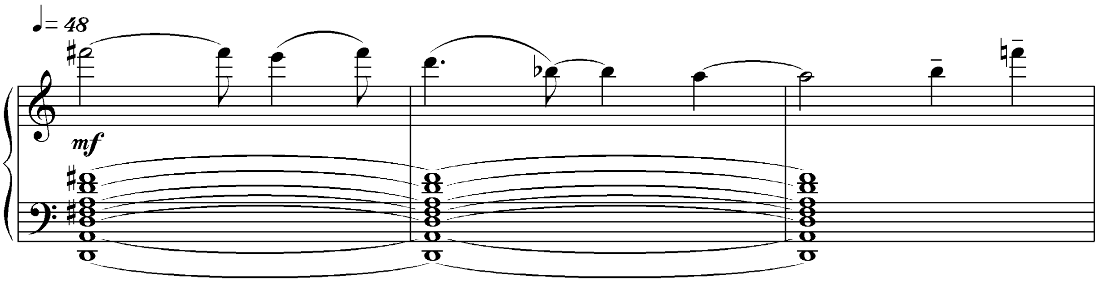
例 70k《第一交响曲》 第四乐章 4起四小节 短笛声部



例 70l《第一交响曲》 第四乐章 2 2第 3 小节起 缩谱



例 70j《第一交响曲》 第四乐章 2 3第 3 小节起 缩谱



循环主题构成交响曲的主线，非循环主题构成交响曲的副线。主线中最关键的有两条线索：第一乐章引子主题的变形及第一主题的变形。它们以抵达第四乐章的 D 大三和弦为结局，在过程中达至主题内容的最大化及解决。第四乐章的尾声是余波。散布于由这两个主题构成的结构基石之间的，是众多非循环主题，它们以横向或纵向方式出现。

《第一交响曲》是朱践耳的第一部采用古典奏鸣套曲形式的交响曲，也是他的最后一部采用这种形式的交响曲。在之后的十部交响曲（包括《小交响曲》）中他再无采用过四乐章形式，多部三个乐章的交响曲远非古典交响曲形式。《第一交响曲》是他创作上的分界线，他用了最大强度的笔法展示他对交响曲传统的理解。作品虽然运用了十二音手法，思考集中在横向线条的结合，和声大多时候处于尖锐的不协和中，最终却仍然是有调性的。作曲家对主题的高度重视，使人想到十九世纪交响曲，尤其是标题性作品的手法，用多个主题代表文学情节中的不同人物。事实上《第一交响曲》是有标题的，虽然是以暗示的方式表达:I.?、 II.?!、III.……、IV.!。

六　总结

本文首先以摘要方式介绍了雷替《音乐中的主题演化》一书后，然后运用主题演化的视角分析了丁善德及朱践耳的钢琴作品及大型管弦乐作品。这些作品在过往并非在音乐分析家的视野以外，但本文的分析与以往的不同之处，在于将作品的各个部分及调性和调式视为互相关联互相作用的连续体。关注的重点不在曲式而在主题如何变形、多个主题间如何相互作用、主题的内容如何与调性产生关联。采用这种视角，许多具体的问题得以解决：丁善德《第一新疆舞曲》主题与伴奏的关系；《第二新疆舞曲》调性布局的规律；《托卡塔－喜报》各个主题如何产生及分布；《快乐的节日》各曲之间的联系及各曲调性选择的依据；《长征交响曲》如何处理各主题间的关系及调性布局的依据；朱践耳《序曲“告诉你……”》、《节日序曲》和《怀念》主题的内涵与调性布局的关系；《交响幻想曲》三个主题的产生和互动；《第一交响曲》全部乐章的整体材料分布及调性布局的依据。本文的分析偏于简短，挑选了最能体现主题演化分析法视角的现象。

就同一些技术问题，每一部作品的具体现象都是不同的，因为作品的主题不同，及作曲家在每个作品中作出的选择不同。本文运用的概念有一定程度的变通性，就每一首曲本文作出了对应的解释。事实上雷蒂的著作也数次提到他并无穷尽所有的主题演化现象。面对不同的作品，本文的解释并无重复过。这是比起通行的作法更接近音乐作品原貌的分析。从中我们发现主题演化分析法是一种开放的、动态的分析法，分析家并非只在谈论已经完成的乐谱，他经常需要从现象中去追溯作曲家变动不居的创作选择。

由于采用了从微观到宏观的视角，两位在常见通行的分析法只会被形容为“调性的”或“主题的”的作曲家，在音乐语言上的差异展现了出来。丁善德的作品显示出他对乐器尤其是键盘的掌握。他的音乐对节奏、织体的关注不亚于旋律，他的作品本质上是器乐性质的。他对主题的理解是立体主义的，经常将多个主题或多种因素作纵向结合，显示出强烈的复调意识。他的和声语言是连贯的，有全盘考虑，对和声的类别有鲜明的意识。朱践耳的音乐则始终具有歌唱性，他的关注重点始终在旋律上，节奏和织体并不具有同等的种子意义——这符合他在《创作回忆录》中多处表示通过声乐来构思管弦乐主题的作法。朱践耳的和声不具有结构上的连贯性，它的作用只在于构成一个富于特征的段落，他的作品中一曲会出现多种类的和声，甚至和声语言的转变会成为一种表现手法。同样是一位复调写法的能手，他将多个主题作结合时，强调的是它们彼此之间的对立和冲突，这是立体主义的另一种体现。

两位的作品都考虑到了主题与乐曲调性的关系，在作品结束前作了主题解决，高潮都由初始主题的因素构成，作品的各个局部之间关系密不可分。在创作大型奏鸣套曲交响曲时，他们都运用了循环主题，在多个乐章间建立贯穿的线索。所有这些作法都与西方的古典音乐大师的作法是一致的。是在一部作品如同一个生命体，它有自己的生长－演化－分化－冲突－解决的意义上，这两位作曲家是属于古典语言的作曲家。通过主题演化分析法，我们在新的层面上理解到两位历史上重要的中国作曲家与西方古典音乐传统的关系为何。

第五章 比例中的汪立三

一 贺维《比例中的德彪西》的摘要

苏格兰钢琴家、音乐学家罗伊·贺维（Roy Howat，1951—）是一位著名的法国近代音乐专家。他录制过大量法国近代作曲家，如德彪西、福莱、拉威尔、萨蒂、夏布里埃的作品，参与过德彪西及福莱的作品的编辑。作为理论家，他写有两本书，《比例中的德彪西－音乐分析》[40]及《法国钢琴艺术：德彪西、拉威尔、福莱、夏布里埃》[41]（2009）。其中，他在于剑桥大学完成的博士论文基础上写成的《比例中的德彪西》是关于音乐中比例问题的关键著作，自问世以来已经成为经典，几乎所有研究音乐比例问题的文章都会提到它。音乐中的黄金分割比例在中国音乐理论界并非一个陌生的问题，在教学和研究中人们多少都曾涉及到它。但是，尽管采用的是为人熟知的概念，贺维此书达到了并不夸张地讲前所未有的深度和广度，远远超过了在曾在中国出版过翻译本的兰德卫《贝拉·巴托克—对他音乐的分析》[42]一书中关于黄金分割比的第二、三章。贺维的分析对于许多中文读者来说是陌生的，本文首先对他的分析作简要介绍。

图 1 贺维《比例中的德彪西》目录

Contents

Preface *page* ix

PART 1. Exposition
Chapter 1 Proportional structure and the Golden Section 1
Chapter 2 Analytical aims and methods 11
Chapter 3 'Reflets dans l'eau' 23

PART 2. Earlier developments
Chapter 4 Early works — up to 1892 30
Chapter 5 *L'isle joyeuse* 46

PART 3. *La mer*
Chapter 6 Introduction 64
Chapter 7 'De l'aube à midi sur la mer' 70
Chapter 8 'Dialogue du vent et de la mer' 93
Chapter 9 'Jeux de vagues' 110

PART 4. Other evidence
Chapter 10 Brief studies of other works 136
Chapter 11 External evidence 163

Appendix 1 Measuring the arc length of a logarithmic spiral 183
Appendix 2 Proportional intrigue in other composers' music 186
Appendix 3 'Reflets dans l'eau' (*Images* of 1905) 194
'Spleen' (*Ariettes oubliées*) 201
'Clair de lune' (*Suite bergamasque*) 203
L'isle joyeuse 209
Editorial commentary 222
Bibliography 226
Index 235

vii

[40] Roy Howat, *Debussy in Proportion*, Cambridge University Press,1983.
[41] Roy Howat, *The Art of French Piano Musi*c, Yale University Press,2009.
[42] Ernö Lendvai, *Béla Bartok-An analysis of his music*, London: Kahn & Averill,1971. 贺维的第一篇比例分析论文是在 1983 年《音乐分析》(Music Analysis)上发表的对兰德卫该书的评论。在该评论中贺维对兰德卫的分析作了修正，将其精细化并加入对称比例。

翻译如下：

前言

第一部分 呈示
　　第一章 比例化结构与黄金分割比
　　第二章 分析目标与方法
　　第三章 《水中倒影》

第二部分 早期发展
　　第四章 至 1892 年为止的早期作品
　　第五章 《欢乐岛》

第三部分 《大海》
　　第六章 引论
　　第七章 《从黎明到正午的海》
　　第八章 《风与海的对话》
　　第九章 《影子游戏》

第四部分 其它证据
　　第十章 对其它作品的简短研究
　　第十一章 外部证据

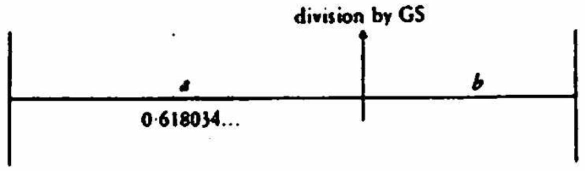
附录 1 测量对数螺旋的弦长
附录 2 其它作曲家音乐中的比例思维
附录 3 《水中倒影》(1905 年《意象集》)、《脾》(《被遗忘的歌》)、《月光》(《贝加莫斯组曲》)、《欢乐岛》

在第一部分第一章，就像所有讨论音乐中黄金分割比例问题的文章一样，贺维首先阐明基本概念（图 2），即黄金分割比就是“将一段指定的长度划分为二，短的与长的部分的比等于长的部分与总长度的比”。他介绍了菲波拉齐数列，简单地指出德彪西音乐的许多部分跟随菲波拉齐数字，包括《大海》最后一个乐章的序奏 55 小节长、《春天的轮舞》的序奏 21 小节长、《游戏》第一部分 34 小节长、《面具》的再现部 34 小节长、《水中倒影》的再现在 34 小节后开始及高潮位于 55 小节后。贺维之后列举了一些视觉艺术中及自然中黄金分割比例的例子。

图 2 《比例中的德彪西》正文第二页对黄金分割比例的理论阐述

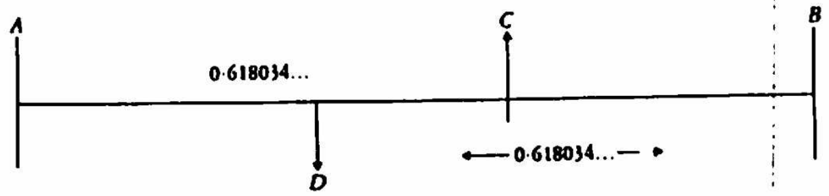
henceforth 'GS') is the way of dividing a fixed length in two so that the ratio of the shorter portion to the longer portion equals the ratio of the longer portion to the entire length. In mathematical terms, $\frac{b}{a} = \frac{a}{a+b}$. Fig. 1.1 shows this. The ratio's exact value is irrational, its decimal places continuing indefinitely; it approximates to 0·618034... (a little under two-thirds) of the length measured.

Fig. 1.1: Golden Section



Its special characteristic is shown in Fig. 1.2. *C* divides the line *AB* by GS; *D* is then added to divide *AC* by GS. But in doing so, *D* also divides the whole length *AB* by GS in the other direction, the shorter portion lying to the left. No other ratio has this property. The system of Fig. 1.2 can be extended inwards and outwards by GS with similar results, producing a network of interlocking GS divisions in both directions, and this is the main reason not only for the special place of GS in Classical mathematics (particularly as Euclid's 'extreme and mean ratio') but also for its importance in organic structuring.[1]

Fig. 1.2



The irrational value of GS can be expressed in a more manageable way. It is *approached* more and more closely by the ascending numbers of the 'Fibonacci' summation series 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... Each number in this series, as well as being the sum of the previous two terms, gives the nearest whole number to the GS of its two neighbouring terms in the series. For example, 34 × 0·618034 = 21·013...; 34 ÷ 0·618034 = 55·013... Indeed, any summation

1. F. Lasserre (1964, 76–106) traces the importance of GS in Classical mathematics. Its role in nature is documented by A. H. Church (1904), S. Colman and C. A. Coan (1912; 1920), T. A. Cook (1903; 1914) and D'A. W. Thompson (1917), who list examples ranging from snail shells to sunflowers, pine cones and catkins.

The exact value of GS, also traditionally represented by the Greek letter Φ, is $\frac{\sqrt{5} \pm 1}{2}$; the plus value gives 1·618034... (GS by extension) and the minus value gives 0·618034... (GS by division). The two numbers are reciprocals: $\frac{1}{1·618034}$ = 0·618034 and vice versa.

2

贺维指出《意象集》中的《水中倒影》、《运动》及《穿越树林的钟声》的高潮都位于全曲的黄金分割点上，并提出如下问题：这些比例的存在指示出音乐语言的特性吗？如果是的，那么《意象集》中其它的高潮并不在一样位置上的乐曲呢？这些黄金分割点高潮的存在是孤立的现象，还是属于更加复杂的比例网络？

贺维在该最开始的部分就提问：这些比例方案是有意识的设计还是纯属高度精确的无意识直觉造就的结果？其次，这种技术是否德彪西独有的？针对第二个问题，作者列出几篇非常精确及全面的比例研究，其对象是中世纪音乐及巴托克的音乐，而巴托克是德彪西的仰慕者。针对第一个问题，贺维有长篇幅的讨论。该讨论在全书各个章节都不时出现。这个问题之所以如此重要，是因为全书分析出的比例结构之复杂和精确，很难令人相信是出于直觉达成。作者研究过德彪西留下的全部资料，包括乐谱手稿及书信，没有发现任何计算结构的痕迹。他告诉读者，德彪西是一个谨守专业的人，不会向人展示半成品，他毁掉了大量草稿，现在留下的手稿只是很小一部分。而且德彪西是一个注重隐私的人，不大可能向人展示他的创作思维。然而在一封 1903 年致出版商的信件中，德彪西提到《雨中花园》的乐谱因他的笔误少了一个小节，它出于"神圣数字"的考虑是必须存在的。毫无疑问，德彪西这里在思考数字。贺维对照《雨中花园》的手稿与出版乐谱，发现手稿中缺少的是第 123 小节。该小节仅仅在重复前一小节的全音符颤音，从音乐进行上来讲并不是必须的。在第十章作者对《雨中花园》作了比例分析，他发现，当加入这一小节，多种黄金分割比例结构都变得精确。

任何一个数字都可分解为菲波拉齐数字的相加。德彪西的研究者指出他是一个热爱知识的人、了解广泛的课题，不大可能不知道这些基本的数学问题。德彪西对音乐上人为的固定形式出名地反感，而黄金分割比例是大自然的比例，他曾写到自己的音乐"寻找感官的世界与形式的持续更新"。同时他在形式自由中平衡比例的追求是留下记录的，他要求恢复《白与黑》中的一段在手稿中曾被删去的长段落，因为"出于比例的考虑这个修该是绝对必要的"。

经常会出现的反对意见是，一、比例的直觉是普遍存在的，因而不值得特别讨论；二、人的感官无法判断精确的比例结构，所以比例结构在音乐上无关紧要。贺维认为，如果比例完全属于直觉，那么这种直觉的存在是需要证明的。如果直觉不存在，那么这种设计就是有意识的。比例的研究容易陷于只是看得仔细与否的陷阱，因此研究必须时刻留意系统中的音乐逻辑，它们对其它结构层次的作用。早期的德彪西作品无论进行多么刻苦的研究都无法发现比例系统，证明在他成熟作品中的发现到结构并不是出于主观愿望。在他成熟作品中系统是全方位的，没有任何一个音乐事件位于逻辑之外。比例结构具有音乐意义上的最大精确度，小的偏差总是出于音乐上的理由。德彪西在出版前的最后一刻改动总是改善了系统的精确度。故此，德彪西音乐中的比例结构并非只是理论上的，而是可以被证明的事实。问题只是德彪西在多大程度上知道它，如果知道的话，原因何在。

在第二章，贺维确定此书的分析目标，第一个是指出音乐中的比例，第二个是追踪比例如何影响音乐的戏剧性及表现力。比例本身是抽象的，在音乐中比例必须通过音乐上的结构功能来体现。德彪西的音乐是许多理论家研究的对象，辩认段落并不难，难的是为什么采用这些结构，这些结构如何与音乐的表现产生关联。现有的分析的不足在于它们倾向于将音乐的功能单独对待，而不是从整体上出发。比例分析的目的，是将所有的层面联合在一起，准确解释德彪西音乐的性质。为达到这个目的，比例分析以对待建筑的方式对待音乐的动态。趋今为主，对德彪西音乐的分析很少关注动态，如果有关注，只是将其视为孤立因素。然而德彪西的成熟音乐最直接可感的就是其如同波浪般的紧张动态，特别是在《大海》中。这种波浪式的效果并不仅由高潮涨退造成，它还由和声的紧张度及节奏的活跃度造成。在德彪西的作品中动态高潮经常是很精确地造成的。

确定德彪西的形式系统遇到的最大问题是他喜欢将转折点用多种音乐功能模糊化，音乐的调性及动机变化跟随不同的变化比率，产生的效果是大型的复节奏、也就是结构对位。为

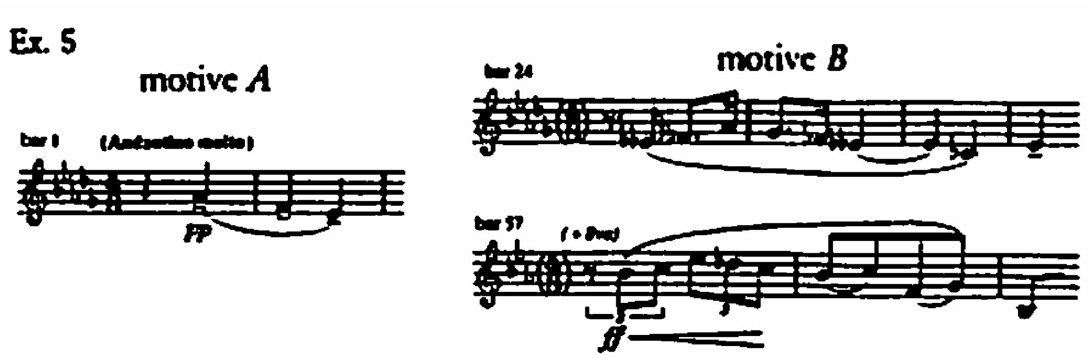
了将两个或更多的系统联合在一起，德彪西需要将其中一个或多个作伸展或压缩。这种偏离并无破坏比例系统，鉴于黄金分割比例本身就是一个无理数，不可能有绝对准确的数字。问题是偏离的允许范围有多大，小节和乐句的完整性在这里是主要考虑因素。大部分的偏离都少于整体的 2%，小到不会破坏比例系统。

贺维确定了测量方法是以记谱长度为准，因为德彪西只会用实际的记谱来实现比例。当遇到不同的节拍时，需要用它们的通约单位来计算。比如《欢乐岛》中有 4/4 拍和 3/8 拍，那么就取 3/8 一小节作为一个单位，4/4 拍一小节有 $2^{2/3}$ 个单位。当遇到脉冲停顿的地方，如无拍子的华彩段时，需要从该段落前后的拍数来确定其单位。关于不同速度的问题，贺维也作了考虑。在第十章中，他发现《意象集》第一集的三首曲，尽管速度不同但存在着共同的单位——《水中倒影》中的一个四分音符等同《致拉莫》、《运动》中的一个二分音符。用这样的观点，三首曲在比例上互相关联。从比例的角度，他发现《沉没的大教堂》在出版乐谱上缺少了一个速度变化的标记。贺维的比例中的数字表示单位，音乐事件发生在这个单位完成后，比如当一个单位等于一个小节，当图上标记 23，那么音乐事件发生在第 24 小节。

黄金分割比例有两种，长加短为正向黄金分割比例，通常与最大的高潮联系在一起，而短加长的反向黄金分割比例，通常与生长和重启联系在一起。黄金分割比例是有机体的特征，经常代表了动态和紧张度。对称比例是无机体的特征，与其伴随的是静态。这两种倾向会在分析中看到。

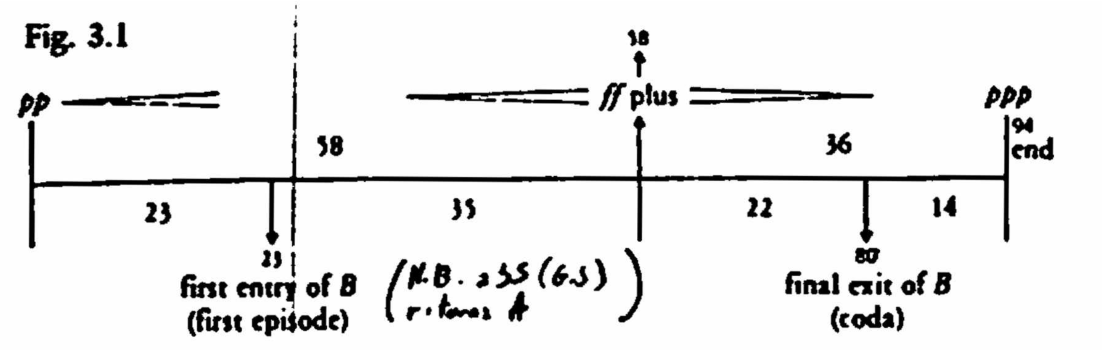
在第三章中贺维首先分析的作品是《水中倒影》。他的讨论相当细致而且上下文关联密切，本文集中于解释他的比例分析图，以说明基本问题。《意象集》第一集完成于 1905 年夏，同年的三月德彪西刚完成《大海》。《意象集》的三首曲有与《大海》相同的构造。从正统的观点看，该曲的结构是不规则的，可以形容为一首用两个不断重复出现的动机构成的回旋曲（例 1）。

例 1　《水中倒影》两个主要动机



在图 2 中，全曲有 94 小节，高潮的位置在 59-60 小节，58:94 构成卢卡斯数字比 29:47，因而乐曲的动态高点位于最接近黄金分割点的小节中。动机 B 第一次出现位于第 23 小节后出现，最后一次出现在第 80 小节后消失，它划分出开始与高潮之间的反向黄金分割点，及高潮与结尾之间的黄金分割点。需要留意的是只有当两个事件发生时才会形成比例关系，高潮只有在结尾出现时才会构成它与整体的黄金分割比例。第 24 小节的 B 动机出现，本身并无准备，它决定了第 59 小节的高潮，这两者的结合又决定了尾声（即动机 B 的最后一次出现）以及乐曲的结束。这从可以看出作品的形式来自于戏剧性的增长。

图 2



在图 3 中，第 34 小节后第二次出现的动机 A 位于从乐曲开始至第 56 小节转到 ^{b}E 大调（也是进入高潮点的位置）之间的黄金分割点上。它的第三次出现位于第 71 小节，位于进入 ^{b}E 大调至结尾一段的反向黄金分割点上。这个序列与图 2 中的序列形成对位。

图 3

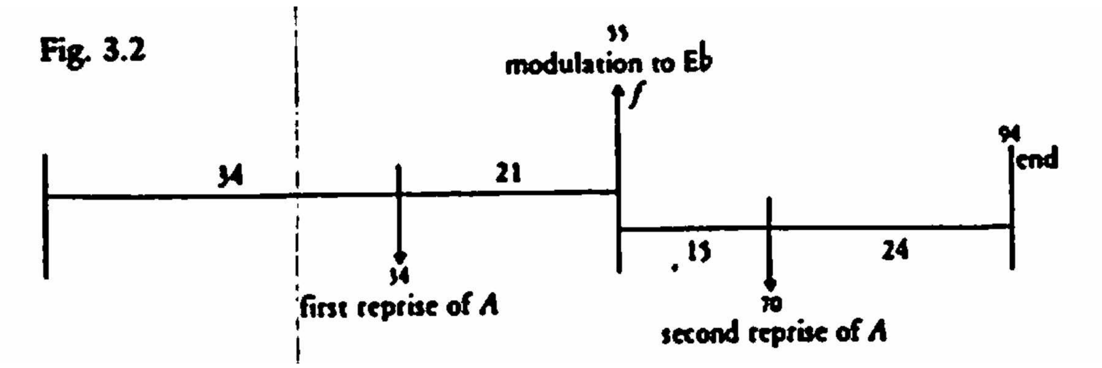


图 4 显示的是乐曲的调性变化点构成的比例。从第 43 小节开始调性作大幅度的偏离，第 69 小节是调性的回归。这两个点构成黄金风分割比例及对称比例 42:26:26（=21:13:13）。这种比例的区分符合自然性质，黄金分割比例结合紧张度，对称结合稳定感。根据同一逻辑，34 小节之后的调性回归刚好占 68 小节的一半，形成对称比例。图 4 下半是另一个层次的比例关系。16 个小节之后是第一次和声脱离主和声，它将开始到第 43 小节第一次主要的调性偏离之间的 42 小节划分成反向的黄金分割比例（16:26，8:13），而第二个点又在之前的调性偏离及高潮之间的黄金分割点上，高潮点又占据主要调性偏离和调性的返回（第 69 小节）之间的黄金分割点上。乐曲的调性布局具有强调乐曲的动态结构的作用。第 76 小节之后的调性中心的回归，将高潮点和结尾之间划分为对称比例（18:18），它是乐曲的调性解决处，尾声的和声是下属组和声的补充。图 5 列出乐曲中四处自然音阶的和声落点，分别是位于第 35 小节（I 级）后，第 56 小节（II 级）后，第 69 小节后（属七和弦）及第 76 小节后（I 级）。加上乐曲开始的主和弦，成为 I-I-II-V-I，它们之间的距离构成菲波拉齐数列 34:21:13:8，于是高潮部分的调性选择 ^{b}E 大调就有了合理的解释。

图 4

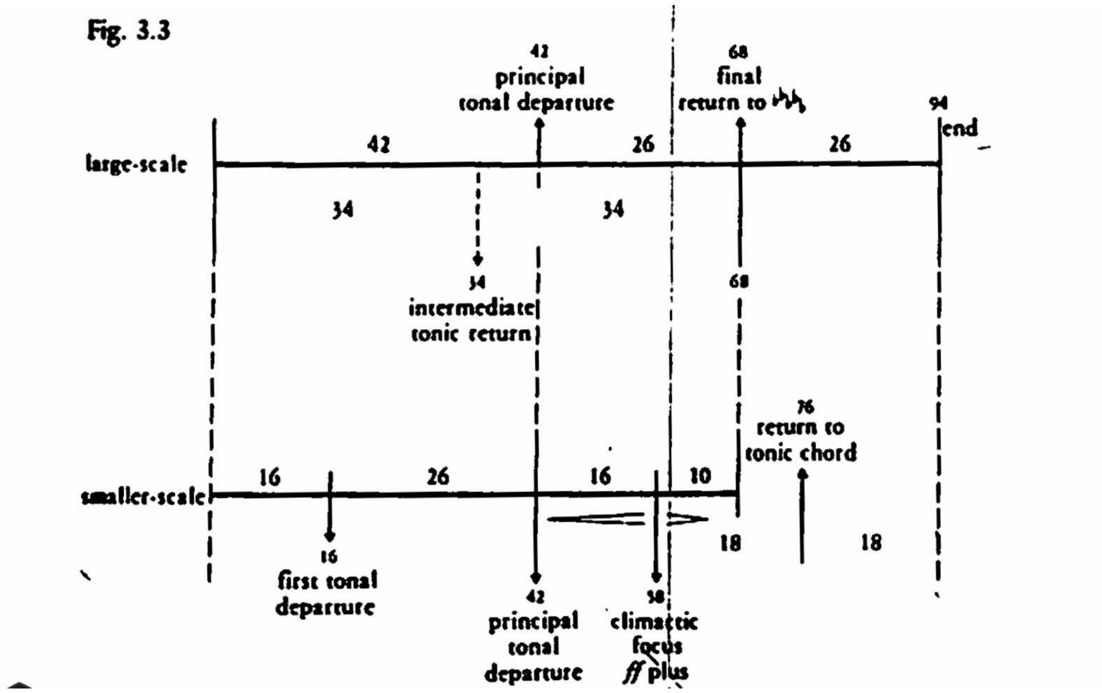


图 5

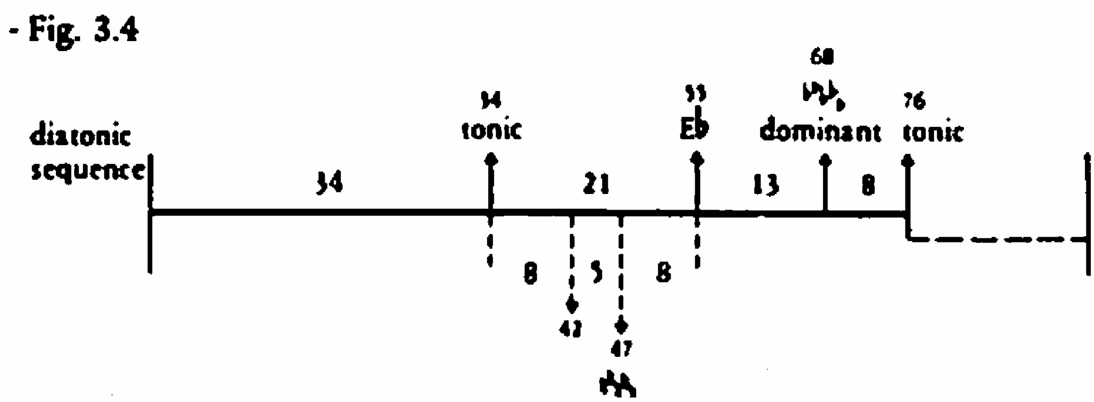


图 5 再加入一项重要的和声转变，第 47 小节之后变成全音阶和声的位置，于是从第 35 小节至第 68 小节之间的 34 小节构成一个由菲波拉齐数字 5、8、13、21 构成的网络，它穿过高潮的部分。菲波拉齐数字的组合以这种方式来强调该部分的动态。

第 64 小节之后调号变成四个升，它将图 4 第 59 与 68 小节之间的十小节划分为黄金分割比例 6:4。它并不属于图 5 中的菲波拉齐数列，在这个位置高潮段落的动态开始削减，而这个点提供了一个四小节乐句走向第 68 小节调性回归之前的最后一次调性变化。

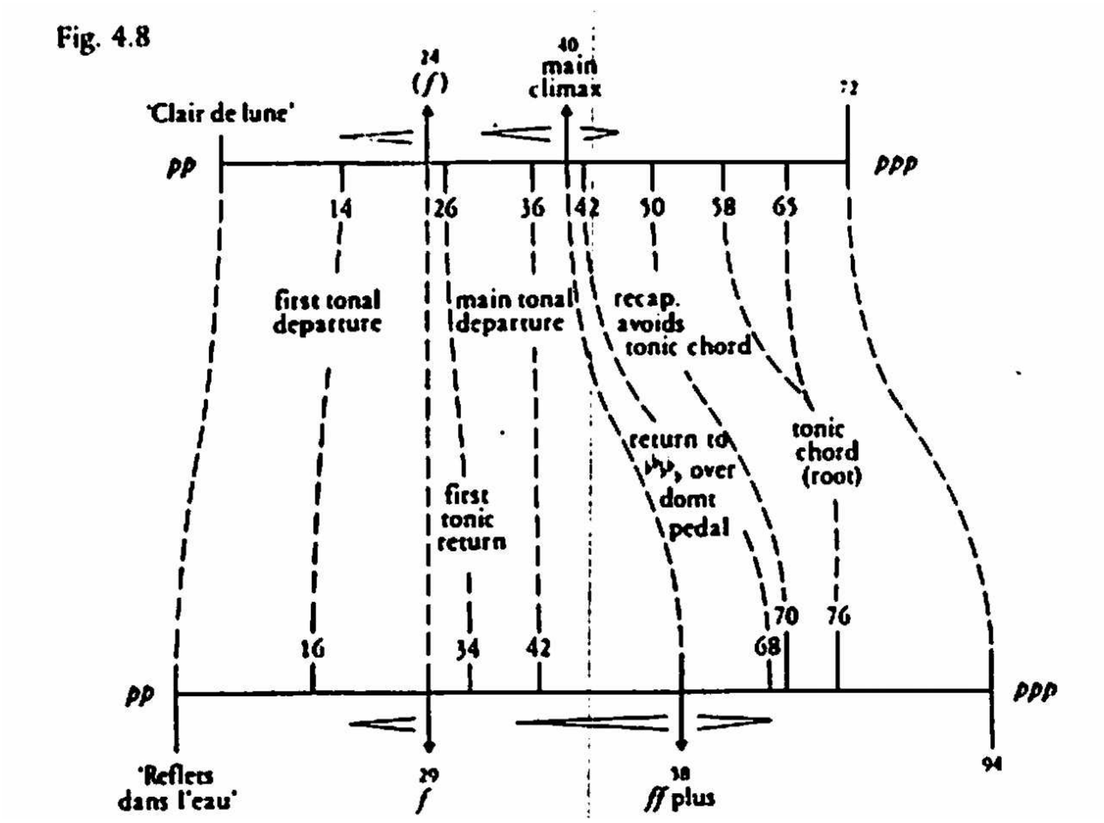
乐曲的整体的动态结构进一步又第 30-1 小节位于属持续音上的乐曲第一个高潮来划定。这个高潮位于从开始至 58 小节之后的高潮位置之间的一半距离。

乐曲的开始两小节 5 个上行八分音符加 3 个下行八分音符构成 5:3。动机 A 由 3:2 个半音构成。图 2 至图 5 的比例在第 94 小节的结束位置汇集，结构对位产生的紧张度

在这个点上解决，它起到结构终止式的作用，结束了全曲。四个图中的比例围绕核心的音乐转折点作投影，而且它们的投影是缩小的，犹如水中折射。

充分论证了成熟作品《水中倒影》中的比例结构之后，贺维在书的第二部分首先追溯的德彪西音乐中比例的历史。在 1894 年《牧神午后》之前德彪西的音乐语言经过许多转变。贺维在德彪西早期的声乐和器乐作品中没有发现比例思维，除却几首例外，其中之一是 1890 完成，1905 年出版的《贝拉莫斯组曲》中的《月光》。《月光》同样在多个层次上有几种比例结构，图 6 显示它与《水中倒影》的比例存在对应关系，而后者的高潮位置拥有更多的空间。

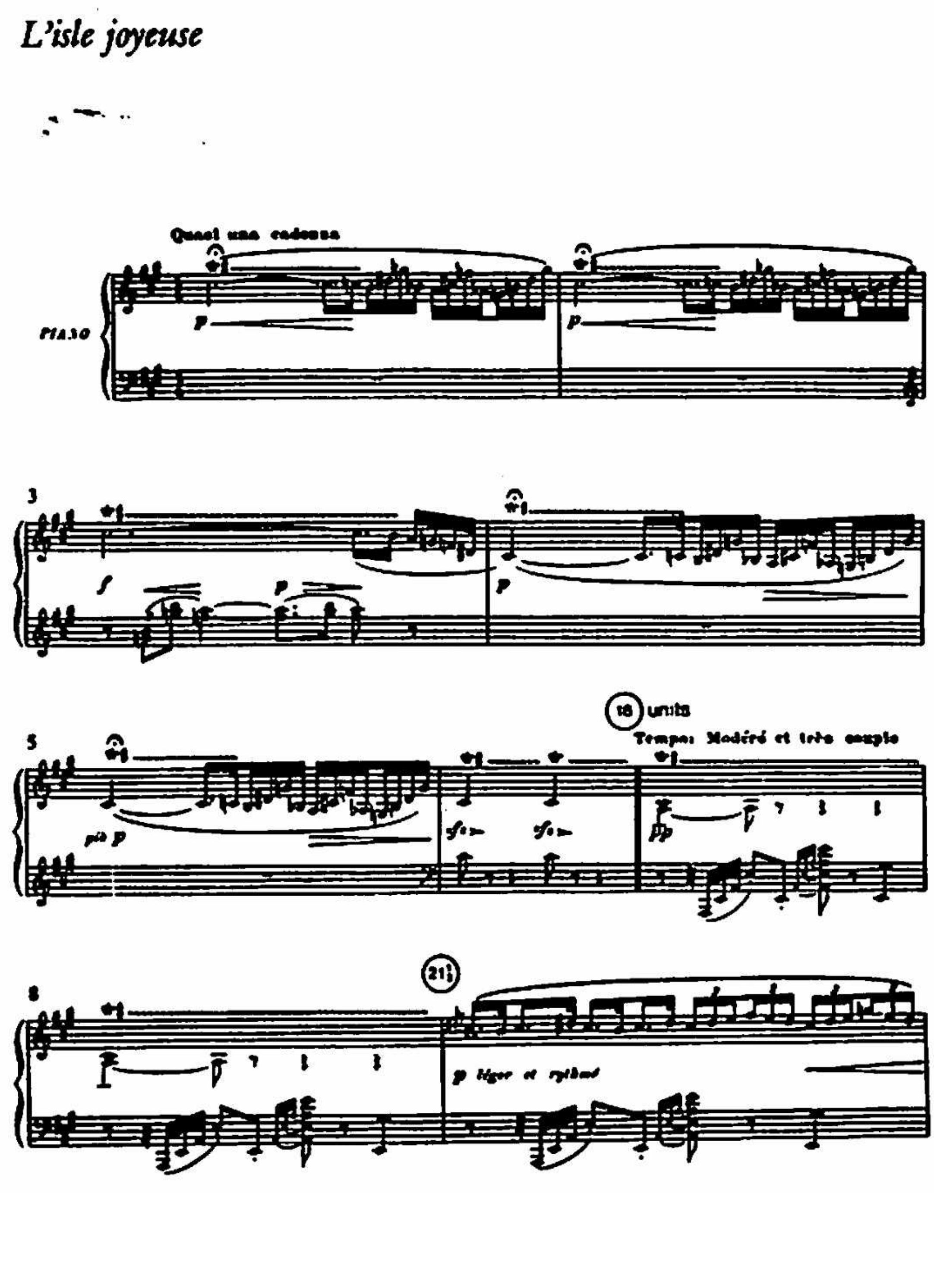
图 6



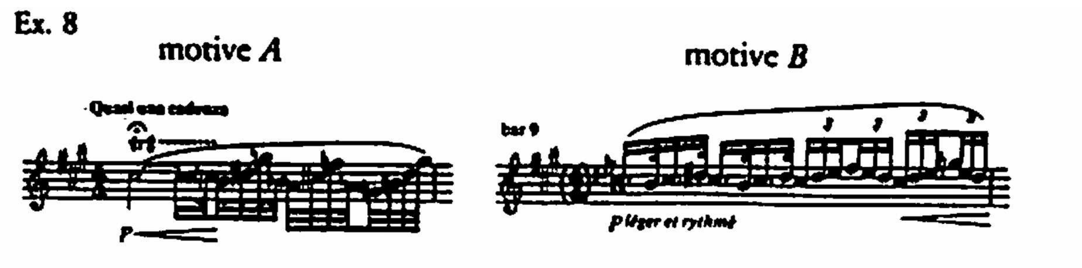
从对贺维《水中倒影》分析的摘要已经可以理解到比例分析法的运用方式。《欢乐岛》作于 1904 年德彪西刚完成《大海》之后，它在与《大海》有许多相近处。该分析为书的第三部分对《大海》的完整分析作准备。作者的文字讨论非常详细，有大量崭新的、有价值的观点，但本文出于篇幅的限制只介绍分析图例。

图 7 是附录中带有小节号即单位标记的《欢乐岛》乐谱第一页。第 1-8 小节的速度是自由的（“如同华彩段”），那么如何计算其长度单位？这需要从全曲来看。乐曲的首二十七个小节是有规整律动的，这种律动从第 1 小节就开始，从第 9 小节起四分音符集中在 4/4 拍中运动，因而前八个小节被视为在 4/4 拍中。乐曲中出现多次 4/4 拍与 3/8 拍的交替，需要找到一个通约两种节拍的值作计量单位，这里将一个附点四分音符作为一个单位，所以会看到在第 6 小节之后标记的单位是 16，因为（4x2x6）/3=16。第 8 小节之后的单位是 $21^{1/3}$，因为（4x2x2）/3=$5^{1/3}$。

图 7


L'isle joyeuse
Quasi una cadenza
Tempo: Modéré et très souple
p léger et rythmé

例 2 《欢乐岛》两个主要动机



乐曲开始处的两个动机（例 2）在乐曲后部再度出现，B 出现在理论上的三部曲式的中部的中段（第 105 小节），A 出现在尾声的最后部分（第 244 小节）。《欢乐岛》的曲式貌似三部曲式及回旋曲式，然而两种解释都不确切，而且乐曲中全音阶与泛音音阶的部分不断交替。如何确切解释它的结构又不至于过度复杂导致混乱？这需要在比例的角度上进行。

在图 8 中全曲以附点四分音符为一个单位被换算成 305 个单位，黄金分割比是 188.5:116.5。位于 116 个单位后的第 67 小节是中部的开始，它将全曲划分为反向的黄金分割比 116:189，两个数字只比黄金分割点相差 0.5 也就是一个附点四分八分音符。事实上，全曲的最后一个音是一个八分音符，之后是休止符，只计算实际发音的话全曲有 304 个单位。第 68 小节第一插部开始的位置为 72 个单位后。这一系列的数字，72、116、304，分别除以 4 得 18、29、76，都是卢卡斯数列中的数字。

图 8

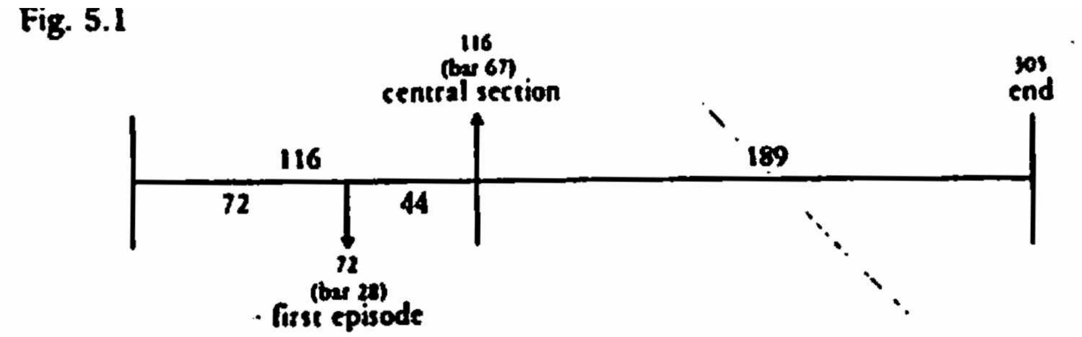


图 9 中开始看到全曲中两种比例的交错关系。序奏的结束、高峰 I、B 大调的进入点、高峰 II 的进入点，它们之间的距离都是 16 的倍数，这是因为乐曲大量的篇幅为四小节长的乐句所占据。而图下方显示的是另外两个点的关系，序奏的结束到第一插部的部分被动机 A 的重复位置划分为反向黄金分割比 $21^{1/3}$:$34^{1/3}$。第一插部将高峰 I 与第 36 小节 B 大调出现之前的一段划分为对称比例 8:8。

图 9

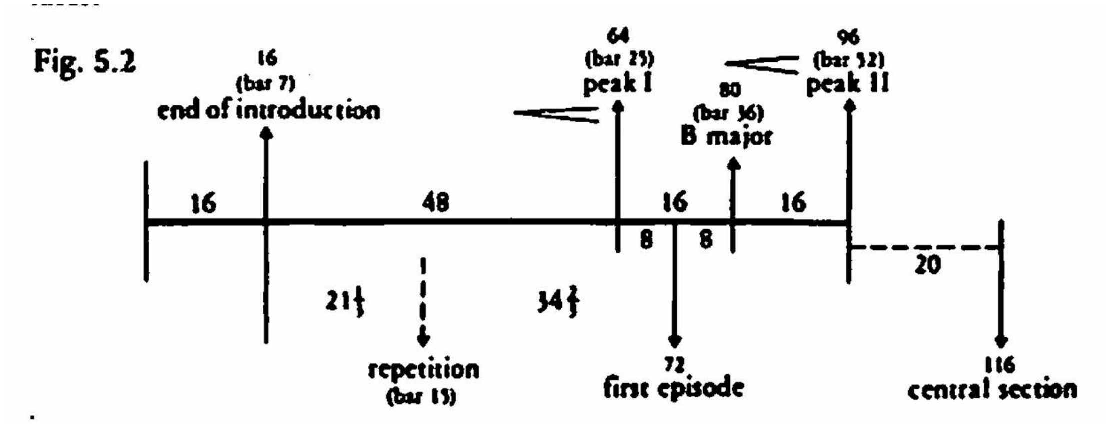


图 10

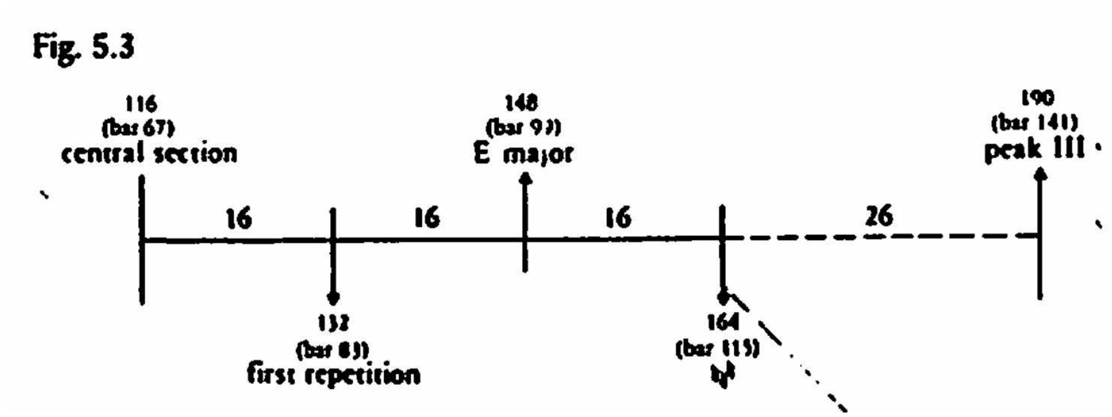
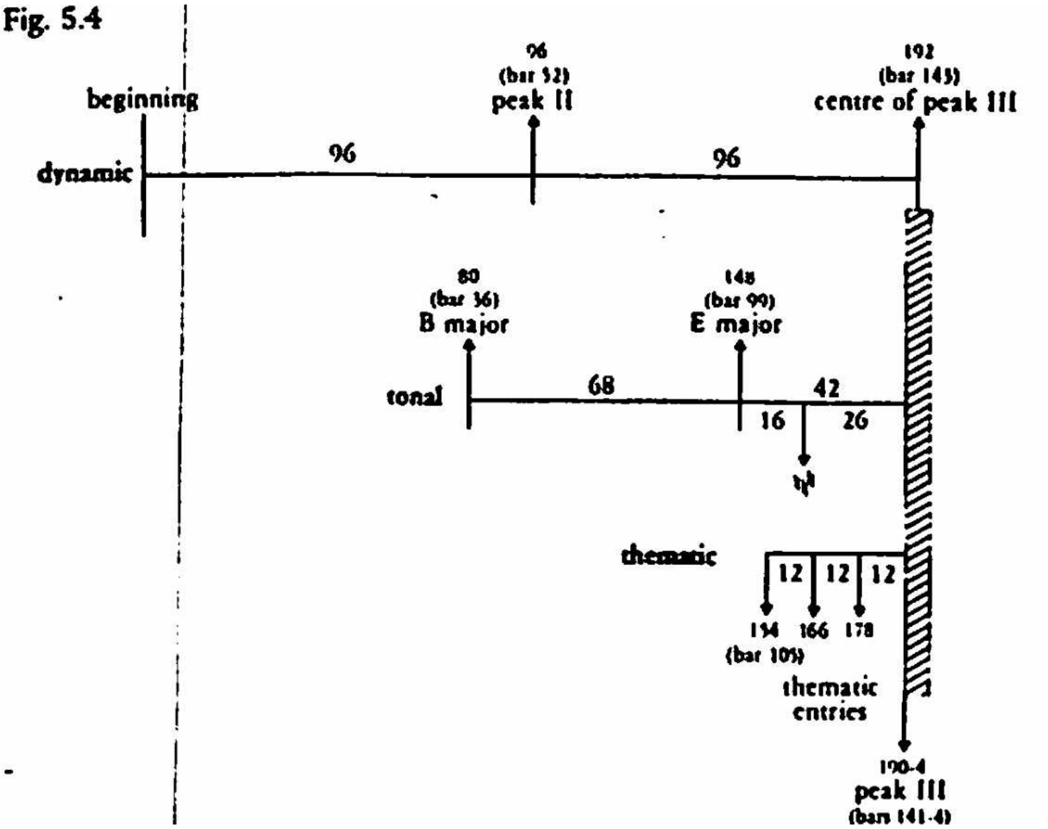


图 10 显示中部、中部主题第一次重复、E 大调进入点、调号取消四个升号这个四个点之间的距离是 16，而之后到达高峰 III 的距离是 26，形成 16:16:16:26 以对称比例开始，黄金分割比例结束的数列。纳入了图 10 的一部分的图 11 有三层，上、下两层是对称比例，而中层则是正向及反向的黄金分割比例。

图 11

Fig. 5.4



96
(bar 52)
peak II
192
(bar 145)
centre of peak III
beginning
dynamic
96
96
80
(bar 36)
B major
148
(bar 99)
E major
tonal
68
42
16
26
thematic
12
12
12
154
166
178
(bar 105)
thematic
entries
190-4
peak III
(bars 141-4)

图 12

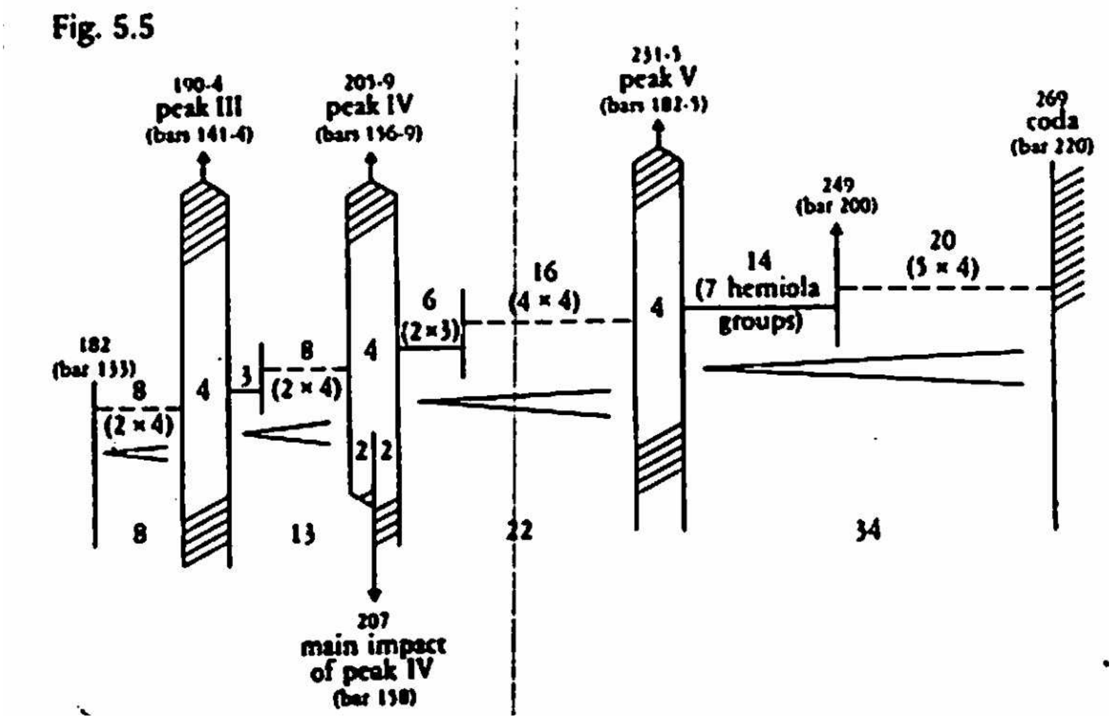


图 13

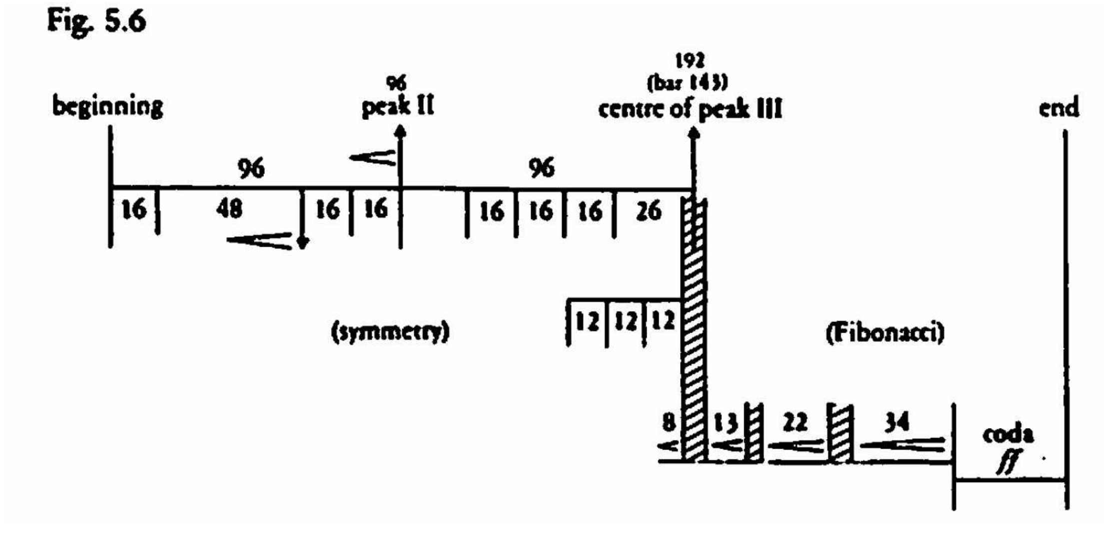
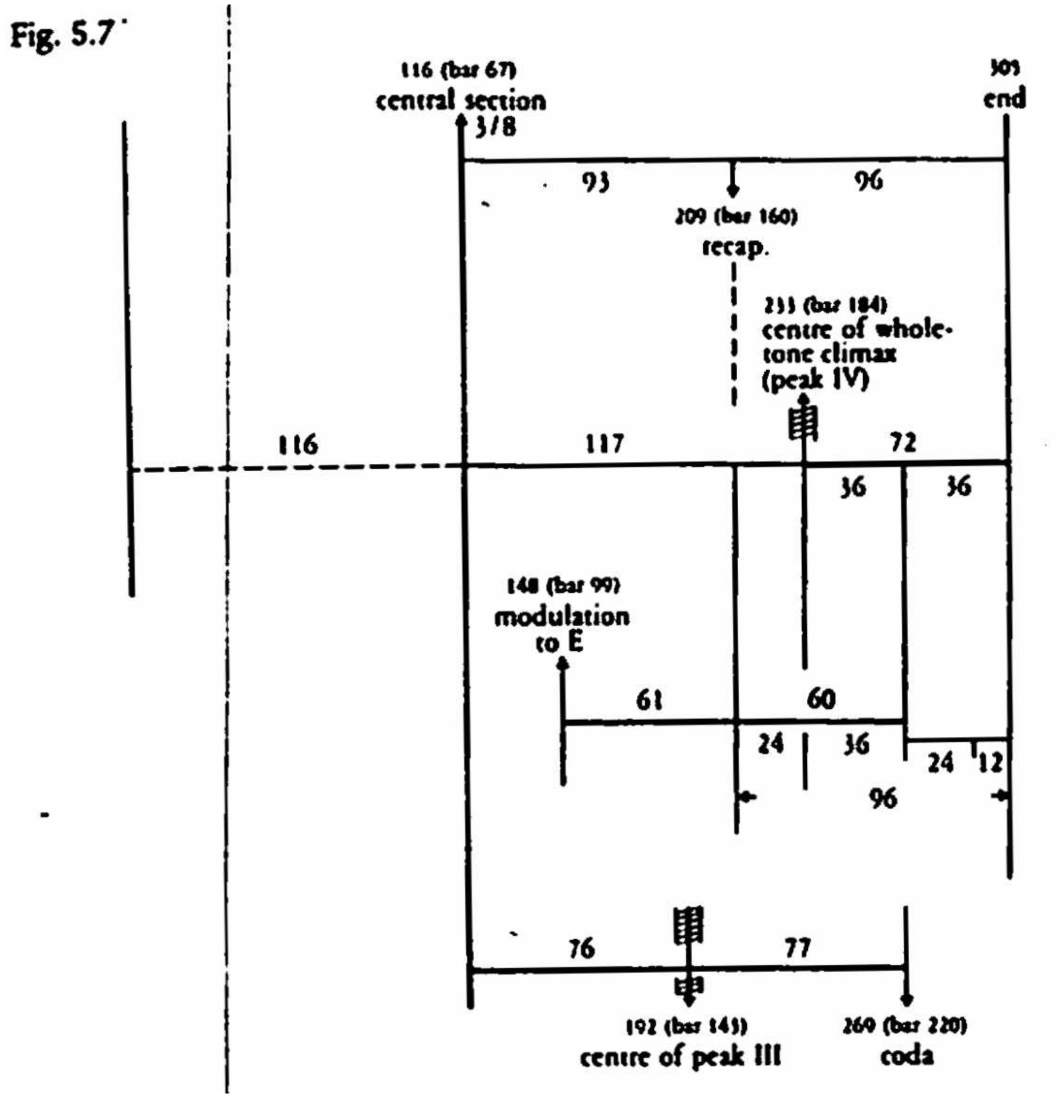


图 12 的分析显示出德彪西在《欢乐岛》中如何在保持四小节乐句结构的同时运用黄金割比例。高峰 III、IV、V 都有四小节长。高峰之前及尾声之前的预备则是由 4 的倍数（2、 2 、 4 、 5 、）加上其它数构成，后者有两次是 3 的倍数，有一次是 3+4 的和 7 的倍数。为什么有这种规律与非规律因素的混合？这个为了将 3 与 4 的作组合达至预备部分的数值。预备部分数值 8、13、22、34，与菲波拉齐数相比，只有一个数字有偏差，即第三个是 22 而不是 21。这个偏差是因为在其它层次上有另外的比例结构在起作用。如果将 22 改为 21，图 14 中的 61:60 就会变成 61:59，增加了该对称比例非精确度，另外一个以 12 为单位的比例 24:36:24:12 会被破坏，而 22 中前两个三小节长的乐句的其中一个更需要削减一小节，音乐性会被破坏。故此，此非精确是为了保全其它层

面的上的精确，破坏程度相对来讲为最小。图 13 中可以见到乐曲开始部分整体比例为对称比例 96:96，在高峰 III 后转入黄金分割比例。图 14 可以看到从中间部分到结尾在大的对称比例之下包含有其它黄金分割比例。其中三个对称比例 116:117、93:96、61:60 有不均衡处，这是为了保证另一些更小幅度内的几个比例的精确而作出的最佳损耗方案。

图 14



从最后的高峰 V 到结尾的比例显示在图 15 中。可以看到这部分的音乐在整体上形对称比例 36：36，而高峰 V 所占的四小节在也与乐曲最后四小节与其对称。去除这个 4，前一个 34 内部构成黄金分割比例 12:8:12，后一个 34 则均分为两个 12。这个比例的逻辑是图 13 中先对称后黄金分割的反转。这一切已经在动机 A 中（例 2）作了总结,，动机 A 有 8 个八分音符，从第五个八分音符起开始作螺旋式运动，而在尾声的最后一部分（从第 244 小节起）动机 A 转变为三个八分音符乘以二的组合。

一首曲中不同部分及不同层次的比例并非分离而是互相产生、互相作用的。贺维就总共八个比例分析图的关系作了讨论，他写到“该乐章的形式框架来自于大幅度的展开

的黄金分割比例（图 8）及小幅度的动态增长（图 13)。每一处回归及解决都由两个不同的结构方向、两个分离的结构逻辑进程确立。” 图 10-13 的几何结构在序奏的结尾处（6 小节或 16 个单位后）开始启动。这个时刻决定了全曲的调性及动力进程。最有效的强调这些因素的作法是首先隐藏它们——根据弹弓原理。这就是为什么德彪西在开始处用不清晰的节奏和调性模糊的全音阶。故此，该“近似华彩”的序奏除了调性和节奏的理由之外，还有比例上的合理性。

图 15

Fig. 5.8

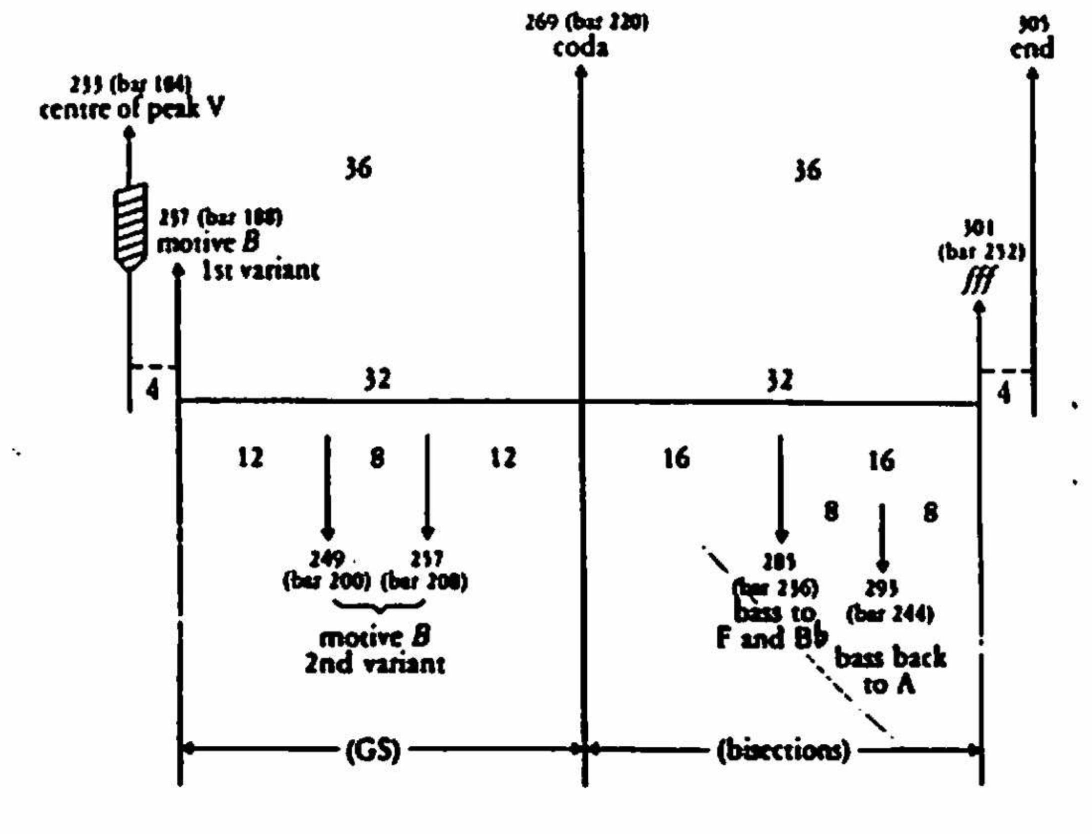
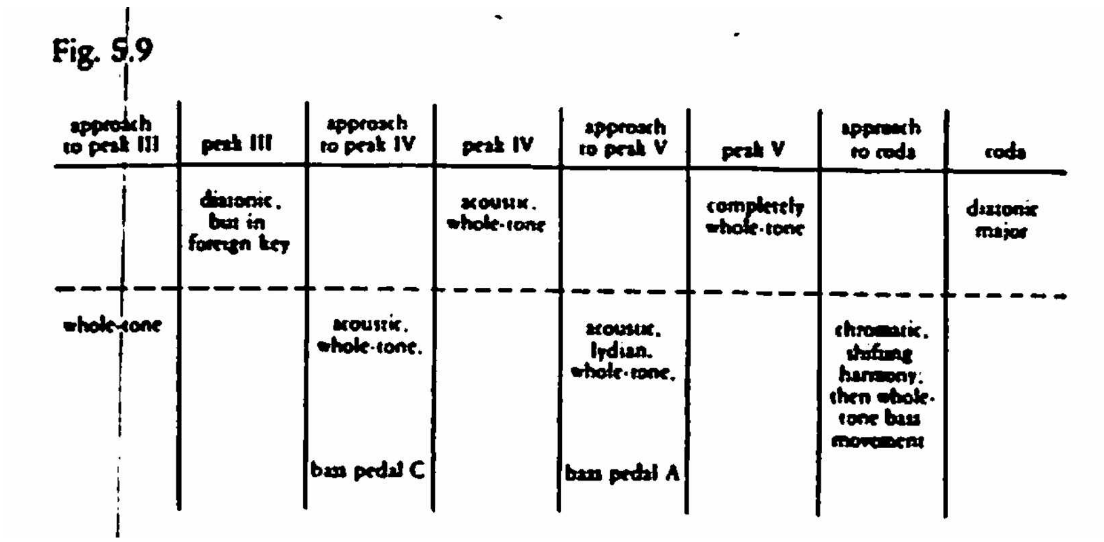


图 16



将动态高峰与预备分列开来，两者在图 16 中显示出明显的区别。高峰自身显示出一个展开线索，新的调性上的自然音阶——泛音音阶到全音阶——完全在全音阶——自然音阶，即半音化程度逐渐增加直到高峰 V，最后回到原调上的自然音阶。与其形成反差的是预备部分从完全的全音阶开始，逐渐渗入泛音音阶及其它调式的因素，直到最后分解为片段式的动机上多种调式的组合。由于两条相反的变化线索的合并，高峰与它们的预备之间的调式差异在中途消失。尾声中采用自然调式的第一部分由于去除半音化元素而效果极为强烈。

可以看到德彪西在有意识地调配不同类别的调式和结构之间的戏剧冲突与解决。只有通过比例分析才可以看到组织逻辑，它的张力、对立和解决全面地与音乐结构的其它层面合并成整体。该曲的结构无疑是此书到此为止最复杂的，但是基本方案在本质上却是简单的，即大的框架由小的框架确立，各自都跟随相同的比例逻辑。在执行上方案不可避免地变得复杂，但是复杂在于细节而非原理。在这个意义上《欢乐岛》比《月光》（本文略过）的组织更为流畅，而《水中倒影》是更为简化的处理。德彪西的比例技巧的连续性在这里显示出来。

《水中倒影》和《欢乐岛》的分析为书的第三部分主体部分作了充分准备。在第三部分贺维完整分析了德彪西《大海》。三首曲按照复杂程度，分析顺序为第一、三、二曲。他的分析中连带讨论了其它学者的《大海》分析，更涉及到德彪西的手稿与定稿的区别。这部分有六十六页英文、三十个比例图及十几个谱例，阅读时必须对照管弦乐总谱，去理解它是一项庞大的工作。本文只选择其中四个比例图以助读者一窥该分析的基本面貌。

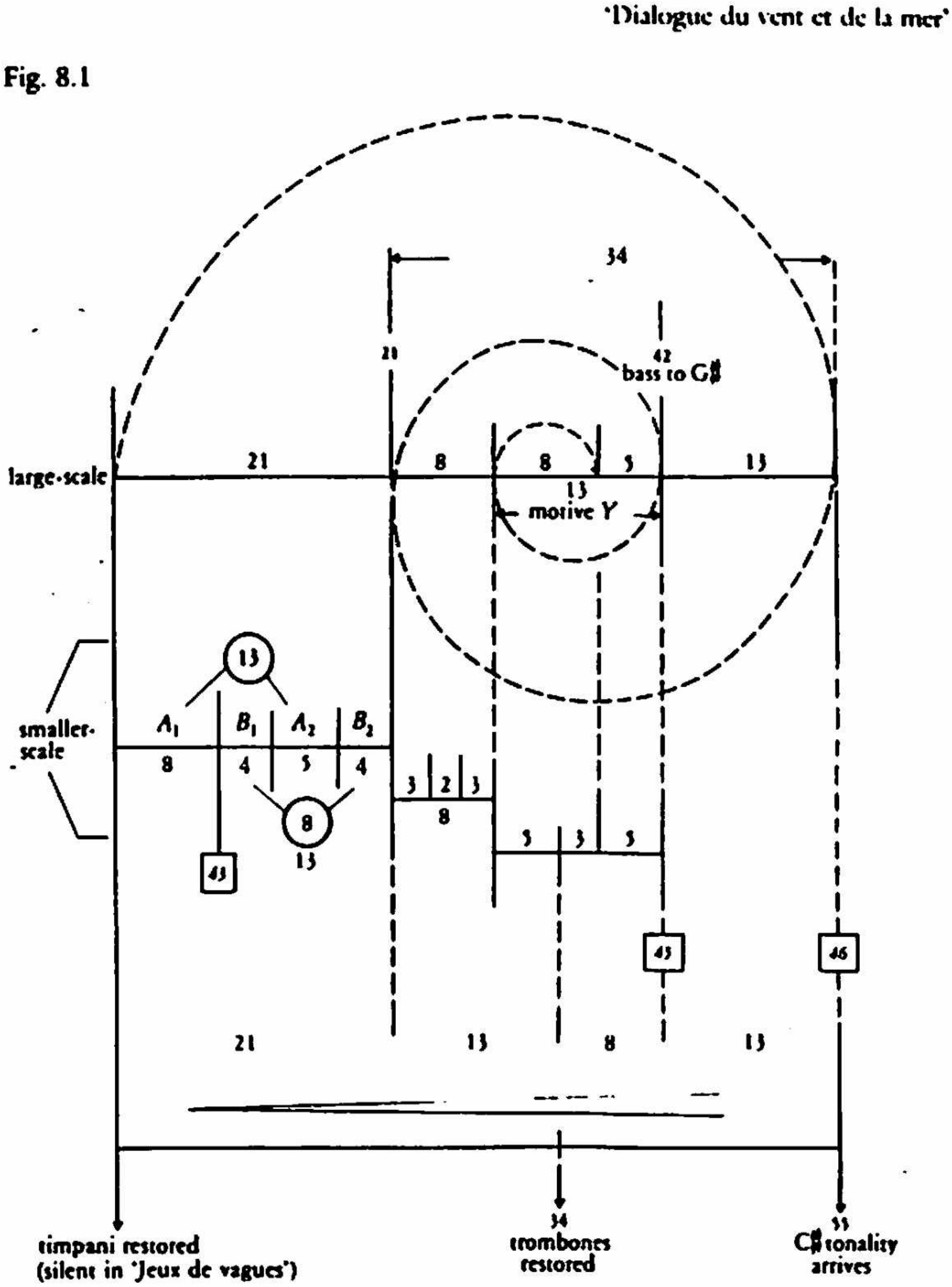
图 17 是《大海》第三曲《风与海的对话》开始 55 小节的比例分析，它以一个 4/4 拍小节为单位。可以很容易看到，除了 B1 与 B2 构成对称的 4 以外，其余比例单位的数值 5、8、13、21、34、55 都是菲波拉齐数字，而 4+5+4=13，也属于该类数字。图的最下方可以看到定音鼓和长号的再度出现位于关键的黄金分割比例位置上，这是出于作品的性质而将配器因素纳入比例框架之中。图中出现一种新的情况，在动机 X（例 3）在第 30 小节进入（从 B 音上的大小七和弦计起），长度有 13 小节。该 13 小节按照黄金分割比例分为长短 8:5 两部分。从动机 X 开始，以螺旋的方式向前、后依照黄金分割比例产生其它部分，即（8+5）：8、（8+5+8）:13、（8+5+8+13）:21。这个形态是有象征

意义的，它代表了海洋中的漩涡。它看上去是深奥的，但是这段音乐漩涡般的姿态显示德彪西知道它的存在。螺旋的离心力产生出这个段落在持续增长中的紧张度。

例 3　动机 X



图 17



《大海》第二曲《影子游戏》与《欢乐岛》一样包含一系列高峰，它们之间是按照比例关系来组合，图 19 中高峰 I、II 有 37 个单位，高峰 III、IV、VI 有 23 个单位，37:23 构成黄金分割比例。图 12 图 19 在外观及概念上同出一撤。图 19 是一系列分析图中的一个，该乐章的分析在逻辑关系及操作上极为复杂，本文仅能选择一例作简单介绍。

图 19

Fig. 9.6

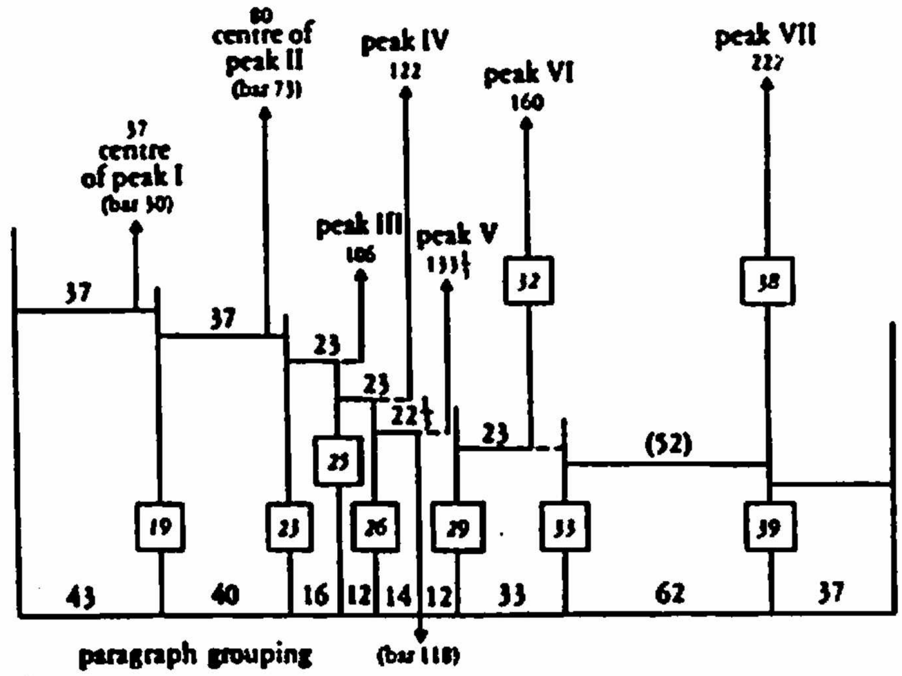


图 20

Fig. 9.13: 'De l'aube à midi' and 'Jeux de vagues' in sequence

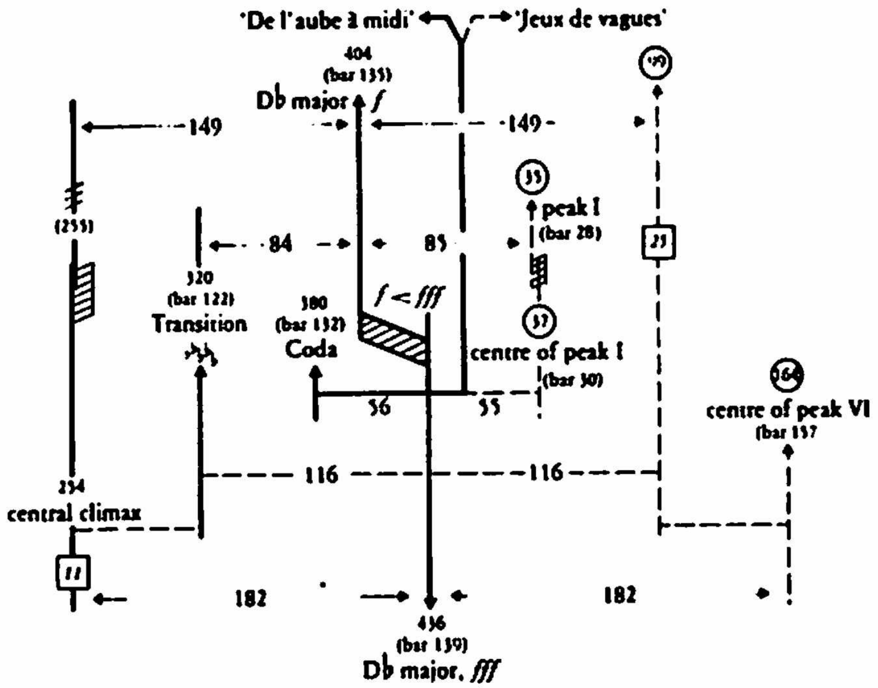


图 21

Fig. 9.11: 'Jeux de vagues' and 'Dialogue' in sequence

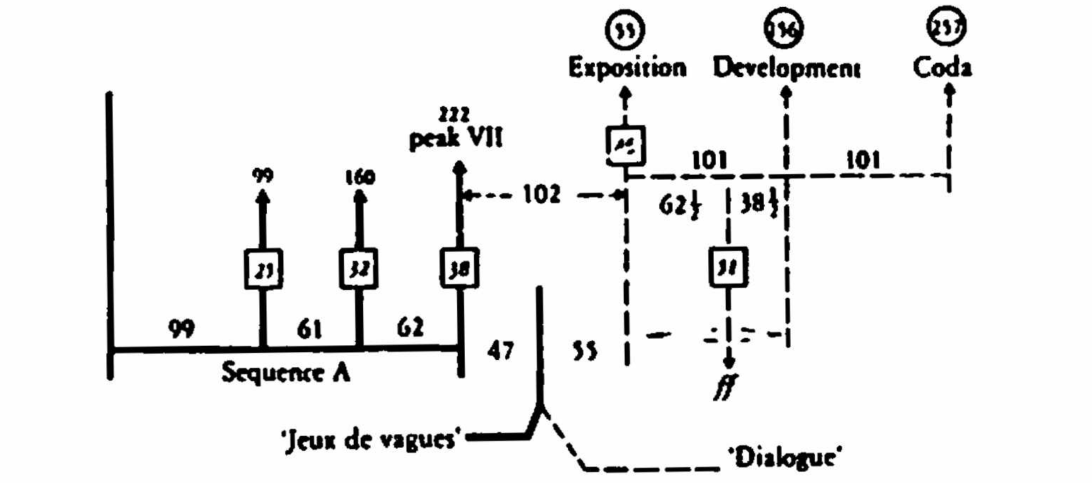


图 20 分析出一种新型的比例关系，即跨乐章的比例关系。第一乐章《从黎明到正午的海》结尾速度为一个四分音符等于一分钟 40 下，第二乐章《阴影游戏》的速度为一小节等于一分钟约 39 下，两个乐章几乎是精确连续的。图 20 可以看到两个乐章的尾、首两段有大量不同位置上的音乐事件以不同的点为中心构成对称比例。第一乐章的再现部是作了压缩了，它的音乐虽然结束了，但比例结构还没有结束，而是延伸到第二个乐章。第二乐章《阴影游戏》结束在一个小节等于一分钟 46 下，第三乐章《风与海的对话》开始在一个小节等于一分钟 48 下，两者是几乎相等的小节速度。图 21 是第二乐章《阴影游戏》与第三乐章《风与海的对话》的之间的比例关系，可以看到一个接近对称的比例 102:101:101 从第二乐章高峰 VII 开始，贯穿到第三乐章中。102 的黄金分割比例是 63，而第二乐章排练号 38 之前的部分是 62 个单位，误差在一个小节内。《大海》的三个乐章就这样以比例的方式结合为一个整体。乐章之间的比例连续性还体现在其它层面上，但本文目前的举例已经足够说明问题。

贺维著作的第四部分《其它证据》中首先扼要分析其它一些较小型的作品，他强调德彪西的比例技巧不是“格式”，从来没有完全相同地运用过两次，不同作品的平行处被其它结构层面上的鲜明反差掩盖。这一部分的分析目的是观察不同作品之间结构网络的关联。作出完整分析的作品有《雨中花园》、《自速写簿》、《运动》、《致拉莫》、《穿越树叶的钟声》、《金鱼》、《牧神午后》、《沉没的大教堂》。特别值得读者留意的发现，包括：《意象集》第一集的三首曲如同《大海》的三个乐章，在比例上有连续的关系；《意象集》第二集第一首《穿过树叶的钟声》与第一集第一首《水中倒影》的比例结构只相差了一个单位之小，但是两首在调式种类的分布状态上是相反的，显示德彪西在有意识在相同比例中运用不同调式。略谈管弦乐曲《意象集》、歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》之后，贺维提到德彪西的晚期作品对黄金分割比例的处理有新的面貌，变得隐蔽，中途会以新的关系延续。这一系列问题有待日后的探索。在最后一章《外部证据》中，贺维略览在德彪西生活的年代法国音乐、文学、美术界关于黄金分割比例的研究，及它们可能对德彪西音乐产生的影响。

书的附录二的价值不亚于正文，贺维在这里分析了舒伯特 A 大调钢琴奏鸣曲 D.959 第一乐章，提出尽管在音乐创意上有分别，它的结构原则与《欢乐岛》和《大海》第一

乐章是相同的。分析了拉威尔《悲哀鸟》较为直白的黄金分割比例结构后，作者给出了拉威尔作品中数列结构的线索，却直到2009年的著作《法国钢琴艺术：德彪西、拉威尔、福莱、夏布里埃》才包含《小丑的晨歌》的比例分析。福莱1919年歌曲《水中倒影》采用菲波拉齐数字作为比例单位，可能是作为对1918年去世的德彪西的挽歌，在其中加入他知晓的德彪西运用的独特技巧。

二　比例中的汪立三

在中国作曲家中，对德彪西的音乐情有独钟的是汪立三（1933-2013）。身为一位作曲家，汪立三没有发表过作曲技术理论方面的文章，只在两篇谈话记录中谈及他对音乐创作的看法[43]。该两篇发言中都提到了印象派。《发言》中说："印象派对传统和声框框的大突破启示了人们在教科书的条文之外还有个大千世界。这实在使后来的作曲家人人受益。"《新潮与老根》的第三节《乐思发展的散文性》在中国艺术的散文性与德彪西的艺术思想之间找到了近似点："尤其有趣的是德彪西，他在这个问题上的看法与我们东方人的气质非常接近……德彪西这番话，我看简直好像在描绘我们民族音乐的散文性。"

其实这些话用来描述汪立三本人的作品是最确切不过的。与他的作曲老师桑桐相同，汪立三的音乐给人首要的印象在于独特的和声。他的作品，除却在最后时期创作的几部因为尚未广泛流传而人们对其认识不多外，每一部的和声都给人以全新的印象，更重要的是这些和声语言在各首曲中并无重复过。同时它们各自有完整的逻辑连续性，也就是说在词汇和语法两方面都是独特及完整的。

他音乐的散文性首先体现在与常见曲式格式的偏离。汪立三的早期作品中，小提琴与钢琴《抒情曲》可以被明确归类为三部曲式。其它作品，如钢琴曲《蓝花花》，虽然是主题与变奏，但是各个部分无间断地连续成一个动态的整体，大大区别于古典变奏曲段落分明的划分及偏于静态的起伏。钢琴曲《小奏鸣曲》第一乐章采用了奏鸣曲式，但是第二主题首先出现在下属调上，再现时移到了重下属调。它的第三乐章貌似采用了回旋曲式，但是各部分的篇幅比例不均衡，在一个相当长的插部之后，展开及再现部分被压缩到了一起，插部主题变形为一个短小的片段，于最后一个乐句中在原调上再现。与古典曲式的"格式"不相吻合的同时，这些作品是相当流畅，并且具有强的动态感。自七十年末之后的重要作品，绝大部分已经不可以用曲式概念来描述。《东山魁夷画意》的四首曲，虽然每一首都有明确的再现因素，但是用"三部曲式"来解释其结构是无效的。《他山集——五首序曲与赋格》是五首"散文与韵文"的组合，但是听上去每首的两个部分是连续的整体。《李贺诗两首》达到了散文化的极致，十二音序列对音高次序的抽象规定给作曲家在和声、织体和音区上的开拓留出了空间。

与德彪西一样，汪立三对美术有浓厚的兴趣。他不少作品的标题来自绘画，如《图案》、《小弟的画》、《窗花集》，即使不是来自绘画，它们是鲜明的造型，如《黑土》、《镶金边的浮云》、《红土集》。德彪西许多钢琴作品的标题有同样的性质。汪立三唯一一篇自述自己艺术的短文，提供給后人认识他艺术的重要线索："……'道法自然'这句话

[43] 汪立三:《在全国交响音乐创作座谈会上的发言》,《人民音乐》1983年第4期，第12-15页。汪立三《新潮与老根——在香港"第一届中国作曲家音乐节"上的专题发言》,《中国音乐学》1986年第3期，第28-33+41页。

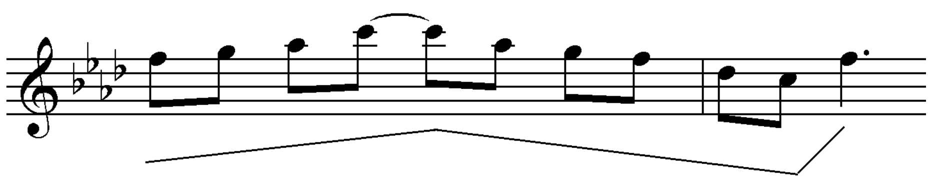
却影响了我一生。无论是学艺术，当‘右派’，当作曲家……许多事都是自然而然形成的……”[44]。这里的“自然”，含义包括但不限于大自然，它可以指向人性、真理、规律。“道”的确切含义是秩序。我们看到汪立三此言不假。作为作曲家，他从事业的开端起就不曾跟随过任何人为的、外在的格式，或者模仿过任何人的风格，而是听从自己的需要。

汪立三并不像德彪西那样留下数目庞大的作品及资料，未形成足够丰富的音乐语言的发展变迁脉络。我们用贺维分析德彪西的方法直接分析汪立三的代表之一作《东山魁夷画意》（1979），观察德彪西或说“自然”如何决定汪立三的音乐。这部组曲包含四首乐曲，对应日本画家东山魁夷的四幅绘画，其中第四首《涛声》广为演奏，是中国钢琴音乐中的经典。

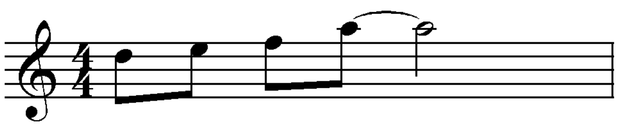
第一首《冬花》的主题在第 8-9 小节进入时是一个由三个声部不同长度时值组成的密集和应片段。第一个声部低声部有两小小节都是切分节奏，可以判断它的基础时值为二分音符，中声部的基础时值为四分音符，高声部的基础时值为八分音符，三者的长度比为 4:2:1，呈递减关系。这两个小节浓缩了全曲的不同速度及不同音符时值之间的关系，乐曲的序奏（第 1-7 小节）与首段（I：第 8－25 小节）的速度是一个四分音符等于每分钟 50 下。中段（II：第 26-52 小节；III：第 53-64 小节；III_1:第 65-74 小节）的速度加快一倍，为一个四分音符等于每分钟 100 下。再现段第一段有慢及快两种速度交替（II_1第 75-86 小节）。再现段第二段（I_1:第 87-96 小节）及尾声（第 97-102 小节）回到最初的速度。全曲根据材料和速度的分布构成非精确的的拱形结构（表 1）。以一个四分音符等于每分钟 100 下的一个 4/4 小节为单位，全曲有 145.25 个单位，黄金分割点在 89.7 之后，这个位置在第 74 小节 G^b 音之前。G^b 音是中段向再现段的转折点，当它以等音方式成为第 75 小节的 $F^\#$音时，这里的 B 小三和弦位于距离原调 F 小调的三全音位置上。G^b 作为一个长音还是两种速度及旋律型的转折点，在它之后回到慢一倍的原速，旋律线条改为下行状态。

可以很容易看到紧邻拱形结构中心两侧的十二小节其实是完全一样的音乐，只是右侧将左侧的调式略作改变，两者的调性落点是完全一样的。这两个段落的主题（例 4c）其实是乐曲首段主题（例 4a）的稍作变化形式，它们旋律线和调式的基本一致。由于速度成倍变化，记谱上虽然它们用不同的单位拍，实际上两者的速度是一样的。也就是这个拱形结构的中心开始，另一些层次的比例向两端展开（图 22）。

例 4a　《冬花》第 9-10 小节高声部　主题

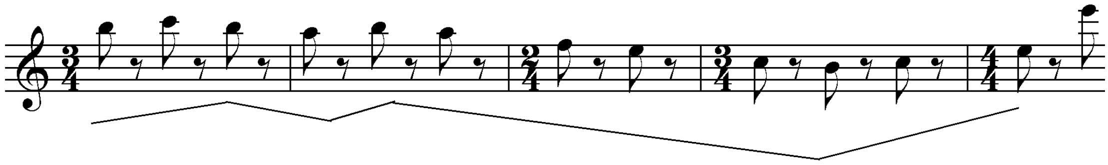


例 4b　《冬花》第 26 小节 中声部　主题



44 汪立三:《道法自然》,《钢琴艺术》2013 年第 9 期第 18-19 页。

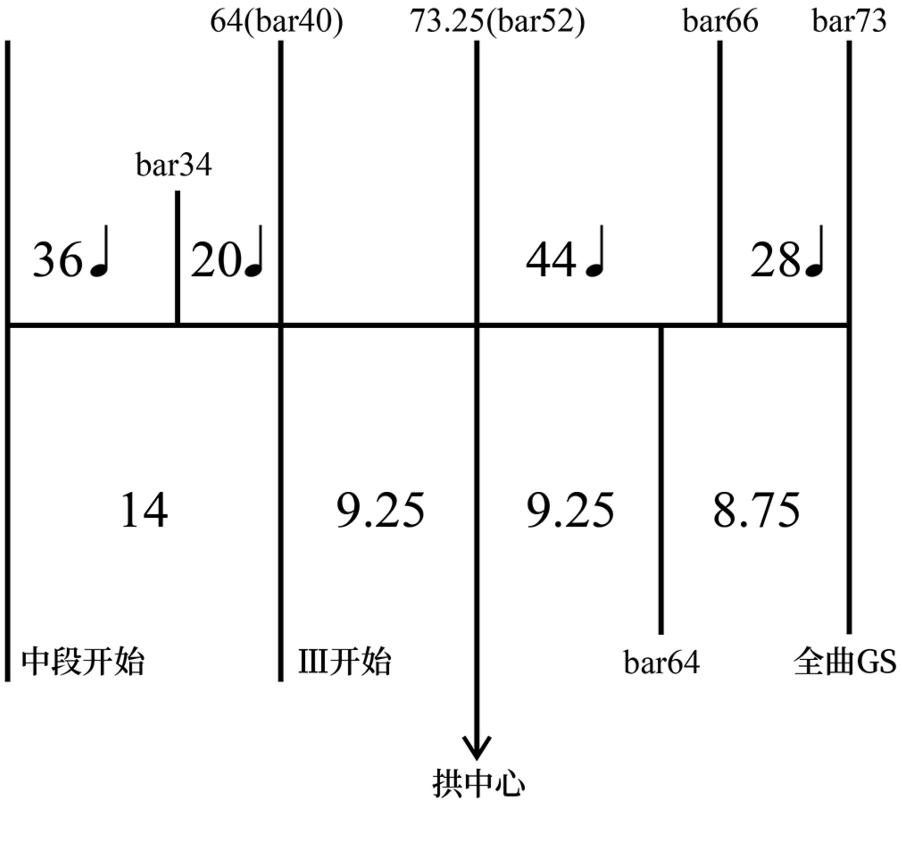
例 4c　《冬花》第 41-52 小节高声部　主题



表一　《冬花》曲式结构

		首段	中段			再现段		
段落：	序奏	I	II	III	III$_1$	II$_1$	I$_1$	尾声
小节	1-7	8-25	26-74			75-86	87-96	72-102
速度	♩= 50		♩= 100			♩= 50	♩= 100	♩= 50

图 22



拱中心的左、右侧相同的一段都有 9.25 个单位，它们构成对称比例。左侧段前一段（第 26-40 小节）的单位为 14，14:9.25 构成黄金分割比例。拱的右侧段之后的一段（第 65-74 小节）单位为 8.75。9.25 与 8.75 之间并不构成比例关系，但是后者显然是前者的延续。该段共有 72 个四分音符，黄金分割点在 44.5 后位于第 67 小节的第一拍内，与从第 67 小节开始以 ff 力度奏出该段最高潮只相距一个八分音符，它将拱中心到全曲黄金分割点一段划分为黄金分割比例。观察图 22 个比例之间的关系，会看到拱左侧的黄金分割比例，经过跨越拱中心的对称比例后，在拱的右侧的局部层面扩大重现。

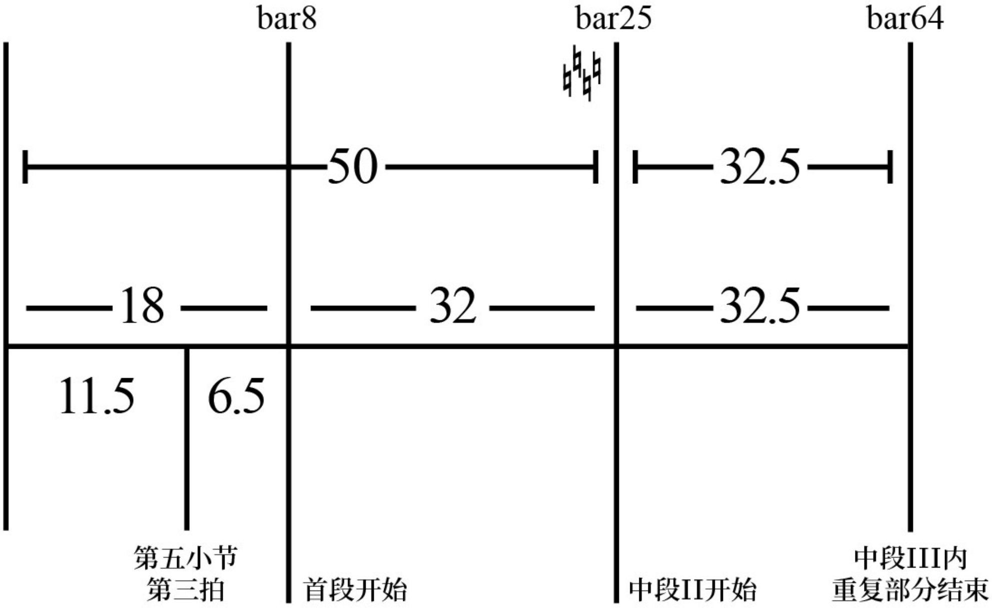
9.25 个单位一段有 37 个四分音符，它的形成仍然由黄金分割比例和对称比例决定。首先，作品的多个主题本身就是黄金分割比例的浓缩，以一个八分音符为单位，首段主题的时值（例 4a）可划分为菲波拉齐数字 3:5:2:3 的组合。头两个值 3:5,与其结合的其它声部相加的时值为 2:2:2:2，该不同数值比之间的差异，是全曲黄金分割比例和对称比例同时起作用的一个缩影。中段（例 4b）第一部分主题的时值组合为 3:5，中段第二部分主题（例 4c）根据和声变化，其时值组合为 8:5。三个主题的数值都是菲波拉齐数字的组合。然后，该 37 个四分音符的组合为 15:15:7。15 的黄金分割点在 9.3 之后，刚好就是主题第三小节后，从该位置起主题转为上行线条。第二个 15 是第一个的重复，7 来自 15 后段的 7，这里有两个对称比例 15:15 及 7:7。

8.75 个单位一段生长自与其相邻的 9.25 一段，因为：第 63-64 小节到第 65-66 小节只是改变了和声，以一个四分音符为单位，它们构成(3+4):(3+4)拍对称比例。这一展开逻辑来自拱两侧的对称比例。从第 67-74 小节起的结构是(4x4)+(3x4)，仍然是 3 和 4 的组合，但是为了接近 9.25 个单位一段的长度而作了倍数相乘。结合稍后对序奏及首段的分析后会看到 8.75 如何跟全曲的黄金分割比例相关。

14 个单位一段有 56 个八分音符，第 35 小节的高潮将该段划分为黄金分割比例。这一段音乐将在再现部分出现局部片段，进入新的比例结构中。

序奏本身分为 11.5:6.5 黄金分割比例（图 23），分割点位于第 4 小节的第三拍之后，而该小节的第四拍上序奏的两种音型——同音重复的固定节奏及都节音阶的走句——作合并，是材料上聚集点。序奏与首段的比 18:32，结果为 0.56，只比 0.62 相差 0.06。如果考虑到第 24-25 小节需要用渐快速度演奏，50 的实际长度会缩短，那么这个本来已经小的误差会缩到更小。从中段的 II 到位于中段的 III 内、拱形右侧的长 9.25 个单位段落的结束处，这段长度是 32.5 个单位。于是乐曲的开始到该处的长度，由中段的 II 的开始处划分为黄金分割比例 50:32.5。由于前述 9.25 长单位的产生方式，它不可以做伸缩，这是可以达到的最大精确度。分析进行到这里，作曲家将第 41-52 小节的音乐在拱形右侧几乎原样重复一次的做法显示出起作用何在。正是因为这种几乎原样重复的处理，才可能将第 64 小节结束处作为一个结构上的点，从开始到这里的比例得以成立。图 23 各个比例的关系，显示出序奏的比例扩大到乐曲的中段，首段的开始是动力聚集的起点，中段 II 之后是动力高涨再耗散的过程。将图 23 与图 22 结合起来，可以看到从中段开始比例结构层次增加了。8.75 个单位长的段落，其作用是将图 23 中的比例推向全曲整体的黄金分割比例。

图 23



从第 75 小节开始的再现段分为两部分，第一部分的 II_1 至第 86 小节，合并了中段两部分的主题及首段的速度三种因素。下行的旋律来自中段第二部分，但出现首段的速度中。用上行旋律的第 80-82 小节直接来自第 33-35 小节，这个同音反复的节奏型（例 5）采用本来的速度，在此出现产生鲜明的戏剧化反差。在乐曲之前的部分，第 3-7 小节序奏部分中它已经出现，位于反向 3:5 黄金分割点之后。在图 22 中它的强奏结束和弦位于第 34 小节之后的黄金分割点，之后它又以更强力度出现在第 66 小节黄金分割点之后。当该节奏型在第 81 小节后出现时，它再度将从第 74 小节后再现段开始到第 86 后从无升降记号转为四个降号这一段音乐划分为黄金分割比例 12:7。

例 5　同音反复的节奏型

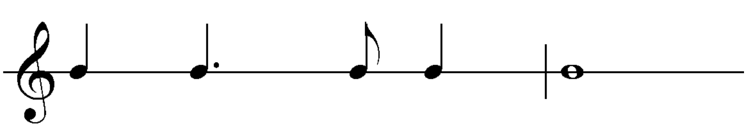
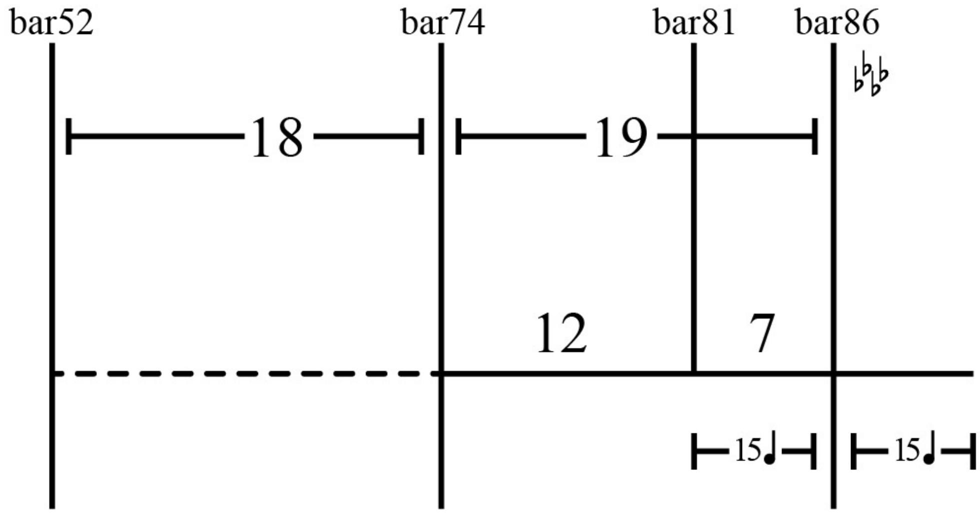


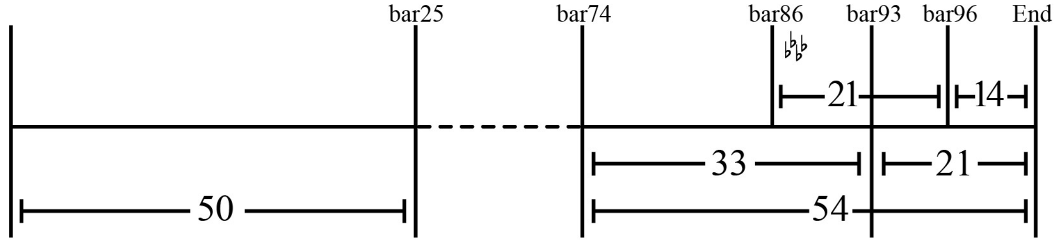
图 24



该段由于速度变化及节拍变化，单位换算上有些周折，然后令人意外的是其单位 19 与中段第二部分的单位 18 只相差 1（图 24），等于在该段中一个二分音符的长度。第 70 小节的第三拍的延长音记号，如果计入考虑因素的话，前后两段的差别会小于 1，故此两段形成对称比例。从第 86 小节后开始的再现段第二段到乐曲结束的部分属于一个新的比例，与第 87 的小节之前的比例没有直接的连续关系，但是作曲家运用了局部的对称比例建立前后关系。在第 86 小节之后及第 87 小节之前的段落，长度都为 15 个四分音符。这并非偶然，可以看到两个 15 都与它们相邻的音乐区隔开来，并且第 83-86 小节的节拍、节奏作了细微、丰富的变化，以向第 87 小节开始的主题再现部分过渡。我们现在理解到该过渡还包含了对称比例的运用，它存在于两个比例序列之中，故此该再现段的陈述功能是过渡－再过渡－再现。

第 96 小节第三拍上的 C 开始是全曲主题的最后一次出现，它将从第 86 小节转为四个降号至结尾的 34 单位在近似的位置上划分黄金分割比例为 21:14（图 25）。整个再现段，从第 74 小节后起至结尾有 54 个单位。第 93 小节第三拍低音的 C，在近似的位置上将 54 划分为黄金分割比 33:21。它另外一段比例 21:14 的相邻分布，解释了第 93-96 小节长大约十八拍的和声运动处于停滞状态的作用，这首为了容纳两个比例结构而必须具有的空间。

图 25



对该乐曲的比例分析现在进行到了最后部分，就是最后一段的单位 54 的来源。表面看上去它显然与乐曲开始部分的 50 个单位有关，是前者的简单挪用。但是实际上两者之间相差 4，等于以四分音符每分钟 100 下的速度四个小节的差距，差距过大。其次 54 无法与其它部分构成比例关系。在全曲中这是唯一一个个无法找到比例关系的部分。它的存在构成一个比例上的例外，这可能是形成全曲“非精确的的拱形结构”的原因，即的一侧有非同质的部件。从 54 之前的单位推测，按照比例的生长可能会产生的单位数都远远小于或多过 54，它们都会破坏其它层次上的比例之精确。看上去 54 是作曲家在作品中已经充分运用比例技巧之后，决意保持次级比例完整，同时做简单收尾的最佳选择。

汪立三《冬花》一曲的题诗“一颗银白色的大树……在寒光中唱着生命的歌”。东山魁夷画有数幅《冬花》，在这些画作上，覆盖着雪的树枝占据画面下方约 0.681：1 的部分，画面的上端中心位置是月。月在最高处将画面划分为左右近似对称的两部分。我们知道在自然界植物枝叶的生长长度经常按照黄金分割比例作选择。于是《冬花》画作的比例，如《冬花》乐曲的比例，两者无论在外形还是原理上都是一致的。我们可以理解作曲家以最深刻层面的比例技法回应绘画的形象。

这些比例结构是有意识的还是无意识作成的？尽管汪立三生活得离我们很近，他只是在九年前去世，但是他音乐的中一系列技术问题包括比例的运用，远远比德彪西的音乐更缺乏相关资料的支持。他没有出版商，他的信件与手稿也没有进入到档案库可供研究者查阅中。但是有一个线索显示他很有可能是出于直觉这样去做的，这是《东三魁夷画意》的第二首《森林秋装》，该曲是作曲家在录音棚中即席写就而成。我们可以想象在相当短的时间内以近乎即兴方式创作的此曲，不大可能有周密的创作方案设计，它展示出作曲家习惯的、自然的思维方式。

《森林秋装》十分简单，主题从第 3-9 小节有 7 小节长，它重复了三次，就是说属于主题的小节有 21 个，全曲有 34 个小节多一拍。21 及 34 是菲波拉齐数字，这引起对这首乐曲比例结构的兴趣。乐曲还包括短小的前奏、间奏、尾奏，其中第 19-22 小节的间奏最为重要，它的强力度、连续四分音符、向钢琴两端展开的琶音音型及大、小七和弦的和声材料，与乐曲的主体部分形成强烈的反差。在笔者熟悉的两位钢琴家李铭强、张奕明的演奏录音中，这个间奏都被处理成一个如同意外降临、与前后反差巨大的部分。34x0.618 得 21。这个间奏正是横跨在黄金分割点上。而第 23-25 小节的四小节前奏将音乐材料拉回到主题中，它与间奏构成 4:4 对称比例，与《冬花》中通过对称比例往回过渡的原理一致。该四小节的前奏中的第四拍休止具有在另一个层面上的戏剧性。从比例的角度我们才理解到这里间奏与前奏在结构上的绝对必要性。

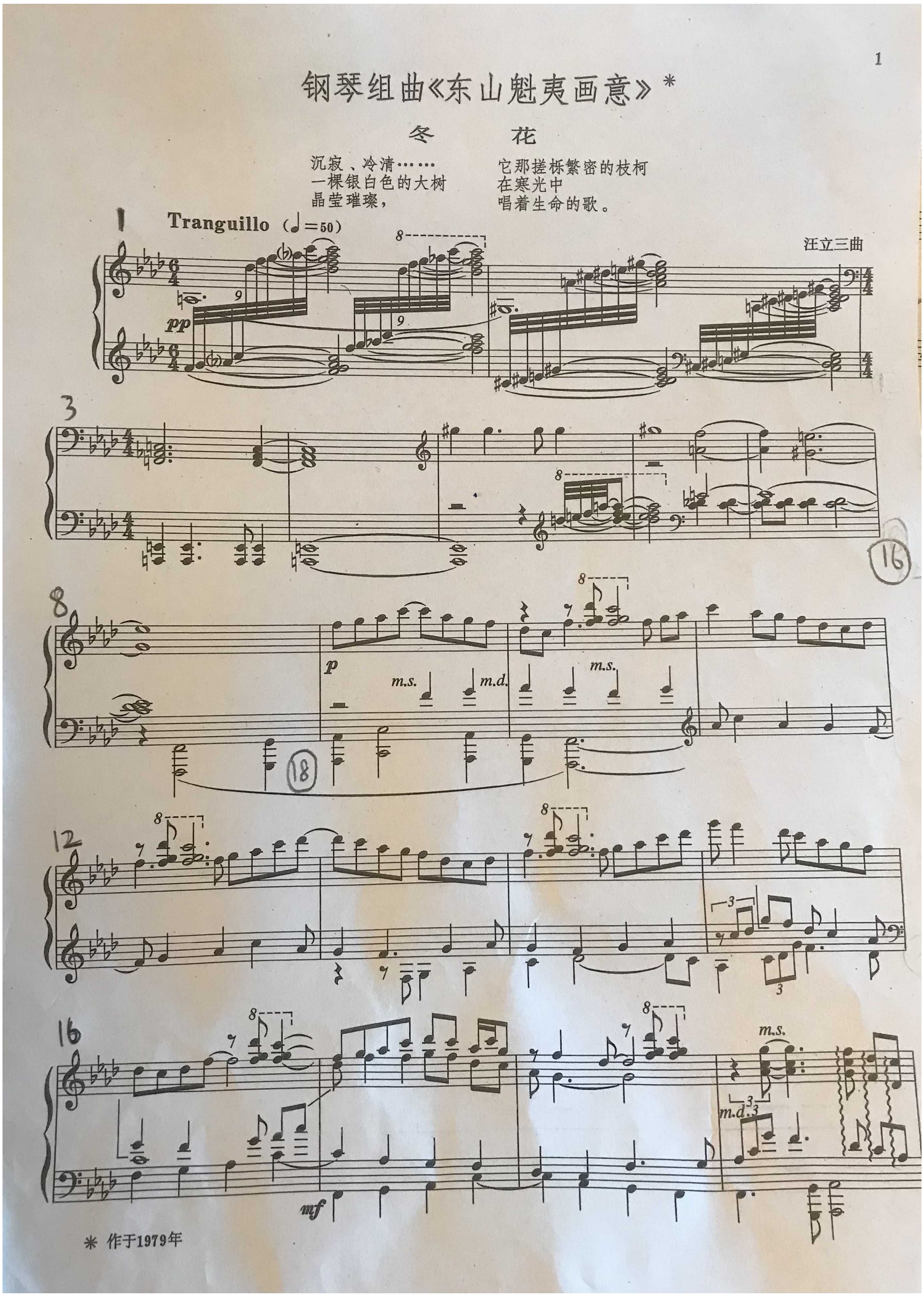
《东山魁夷画意》第三首《湖》前段用 5/8、7/8 拍的节拍，在后段结合了主题转变节拍为 3/4 拍。如果作曲家没有意识到数字的表现力和结构作用，他会这样做吗？《涛声》是组曲中最长、起伏最多、音乐比重最大的一首，其比例结构其《冬花》更繁复，但是原理相同。这里只需要讨论第 111-125 小节最后一个部分。这个部分有 41 拍，和声分为三个层次，最后一组和声落在第 36-37 拍。这段音乐是整部组曲的终点，也是力度最强的地方。（作为一位显然十分了解钢琴的作曲家，汪立三在整部组曲中的最强力度只标记到 ff，唯有一处例外，即《涛声》第 101 小节，但是该小节的音数量不如尾声多，该力度的意义在于演奏状态而非实际音响的力度。）它的强力度是如何造成的？回答是通过比例的方式。位于它之前的一段音乐，以弱力度奏出的第 105-110 小节有 21 个拍。21/0.618 得 34，也就是说是从该

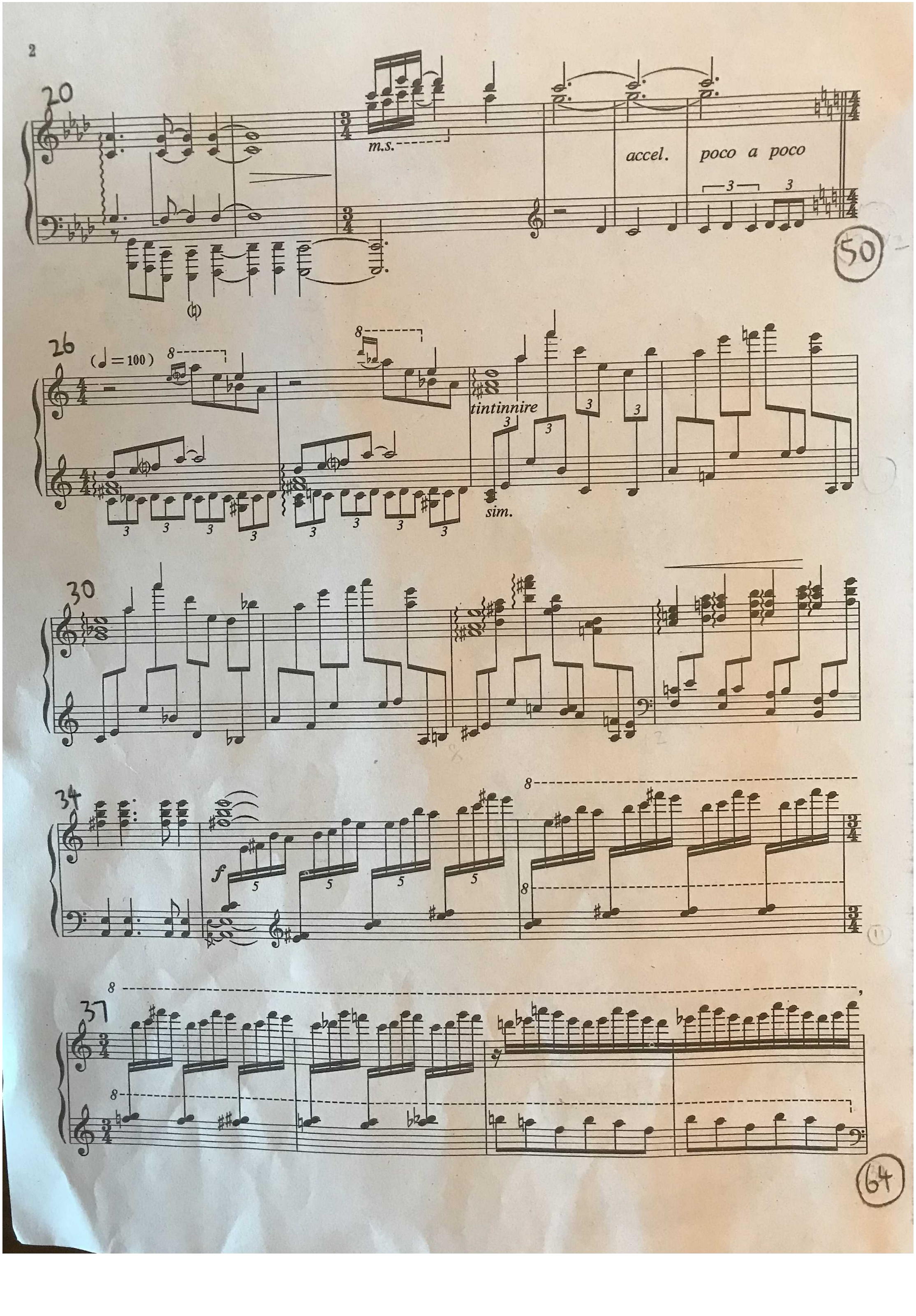
21 拍段落生长出后一个段落。因为，21 拍（单位）后的点就是第 111 小节第一拍的和弦，它经过约 34 拍（单位）后停到了落点上。从比例的角度才看到第 105-110 小节及第 111-125 小节两段反差巨大的音乐连续出现的真实意义所在。前者的速度比后者慢 1/3，这导致后者的长度超过 34 拍以接近比例上的完满。《涛声》的这个尾声，不仅是力度的最强处、和声上的最满处，它更为整部组曲的比例结构运用作了的总结。按照这个逻辑我们可以推测出第 104 小节长达五行谱表的自由速度华彩段正确的演奏时间是多少。第 105-110 小节速度比第 104 小节之前的速度慢一倍，为通约单位，将它的 21 拍扩大一倍得 42。42x(1-0.618)=16，这一段的长度很可能是应该等于 16 个按照第 104 小节之前速度的四分音符。谱面上的四处低音连成的 D-D-^{b}E-D（第 1、2、4 个用全音符记谱），及表情术语“辉煌的”暗示的快速度，进一步促成这样的猜测。

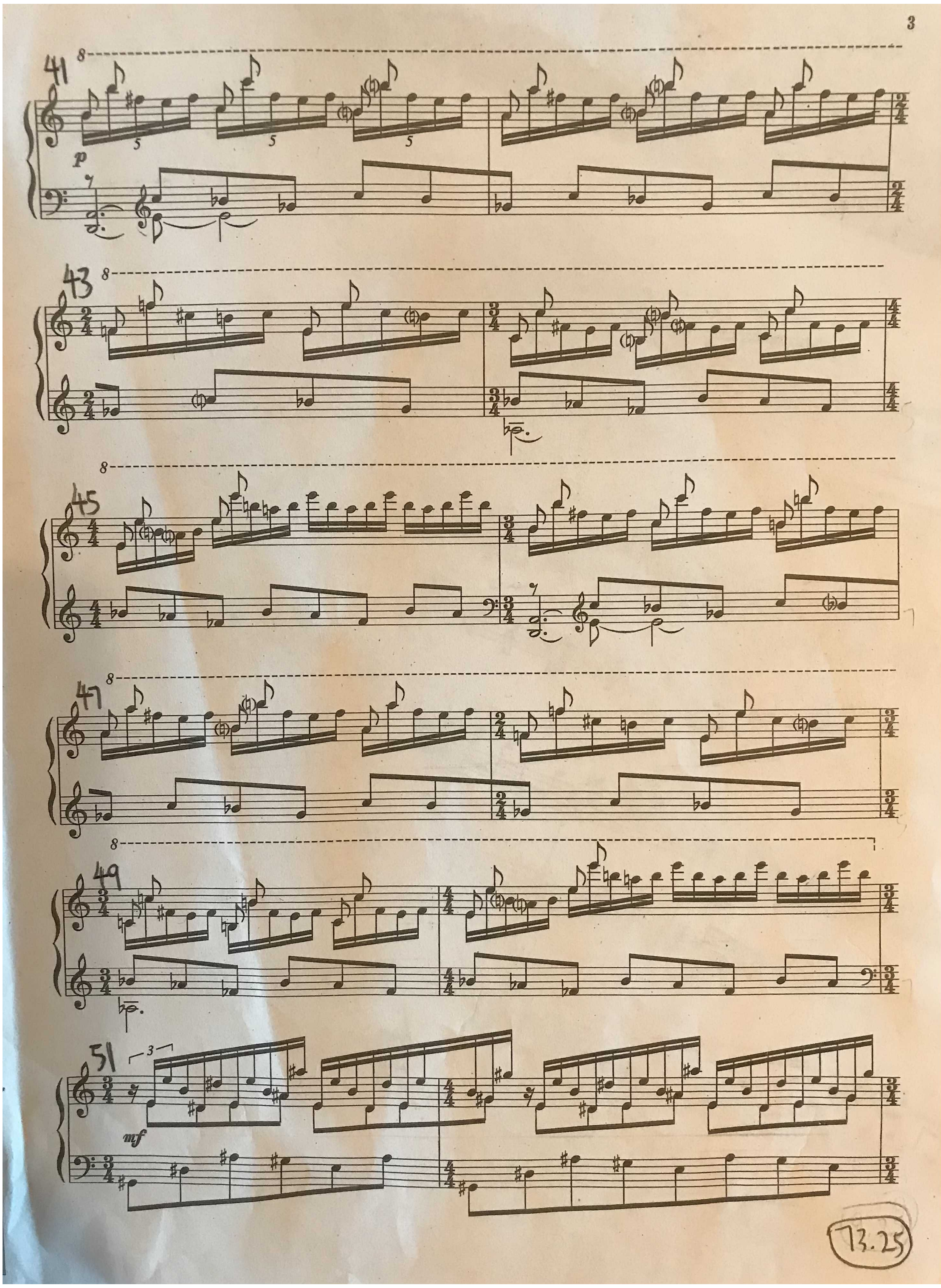
贺维在分析《大海》时认为对于德彪西来说，比例才是主题，他用比例代替了奏鸣曲式的主题和动机[45]。而《画意》的四首曲全部由比例产生，四首曲在音乐比重上的排列，并非偶然地符合西方古典奏鸣曲的格式“奏鸣曲式首乐章－谐谑曲－慢板乐章－回旋奏鸣曲式末乐章”。四首曲运用了采用都节音阶的循环主题，它与另一条五声音阶成分逐渐生长的线索交错。《画意》中无奏鸣曲式，但是对比例的执着与游离，套用贺维的话，称为“比例的奏鸣曲”是恰当的。也许在这里我们才意识到《画意》的史无前例的重要意义，它应该是第一部在中国出现的东方式的——尽管在直观上难以察觉的——大型钢琴奏鸣曲。

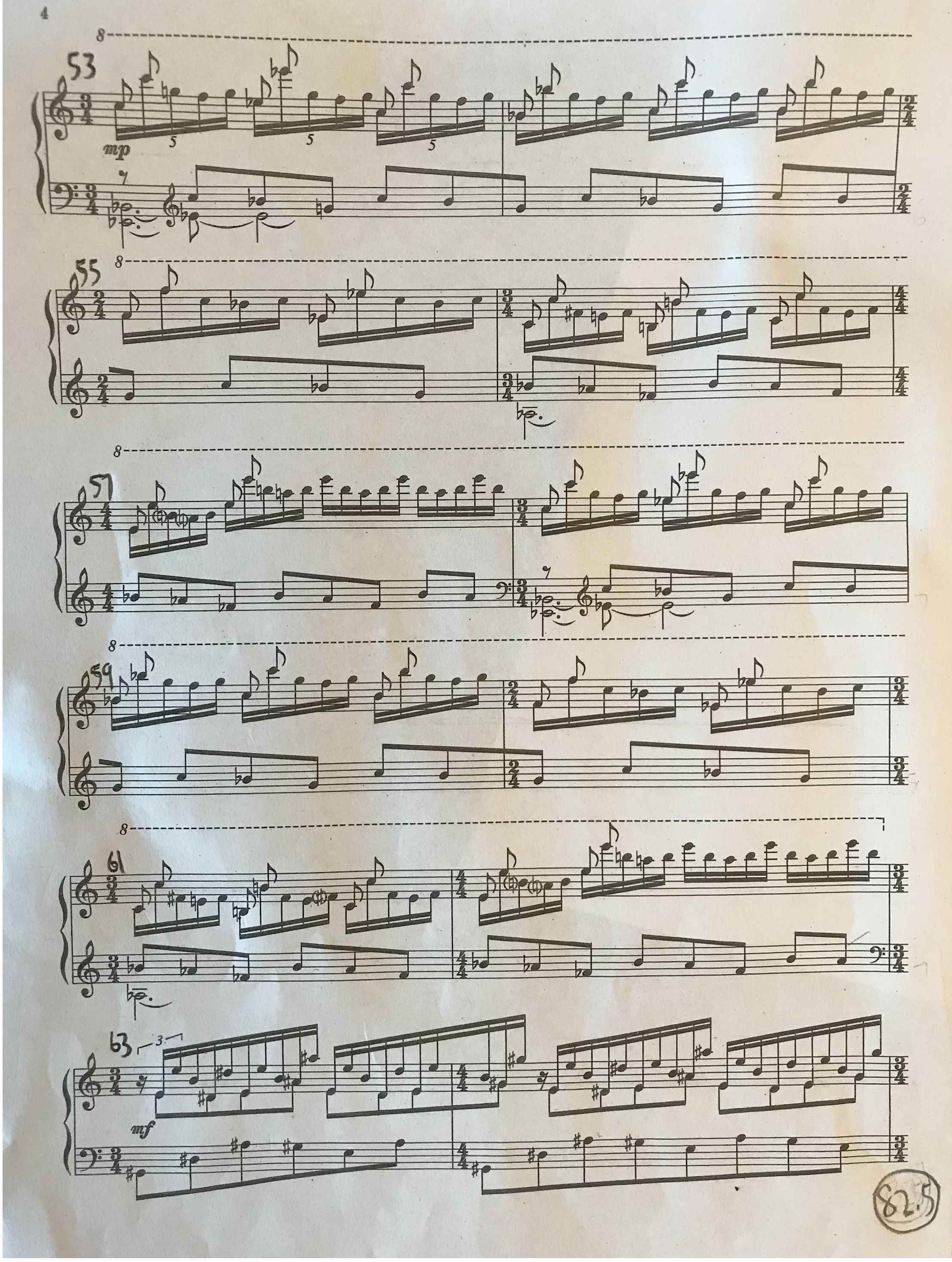
本文第一次提出汪立三音乐中的比例问题，并分析了《东山魁夷画意》主要是前两曲中的比例结构，发现与德彪西一样汪立三将黄金分割比例及对称比例作为原则来组织音乐段落。汪立三其它作品的比例仍然是非常有趣、有高度研究价值的问题。或许可以通过比例分析法看出《他山集》这部以西洋传统创作技术为基础的作品有无新的比例结构原则，或许可通过比例分析法找到《李贺诗两首》高度散漫的音乐的组织逻辑。这留待日后的工作中去实现。

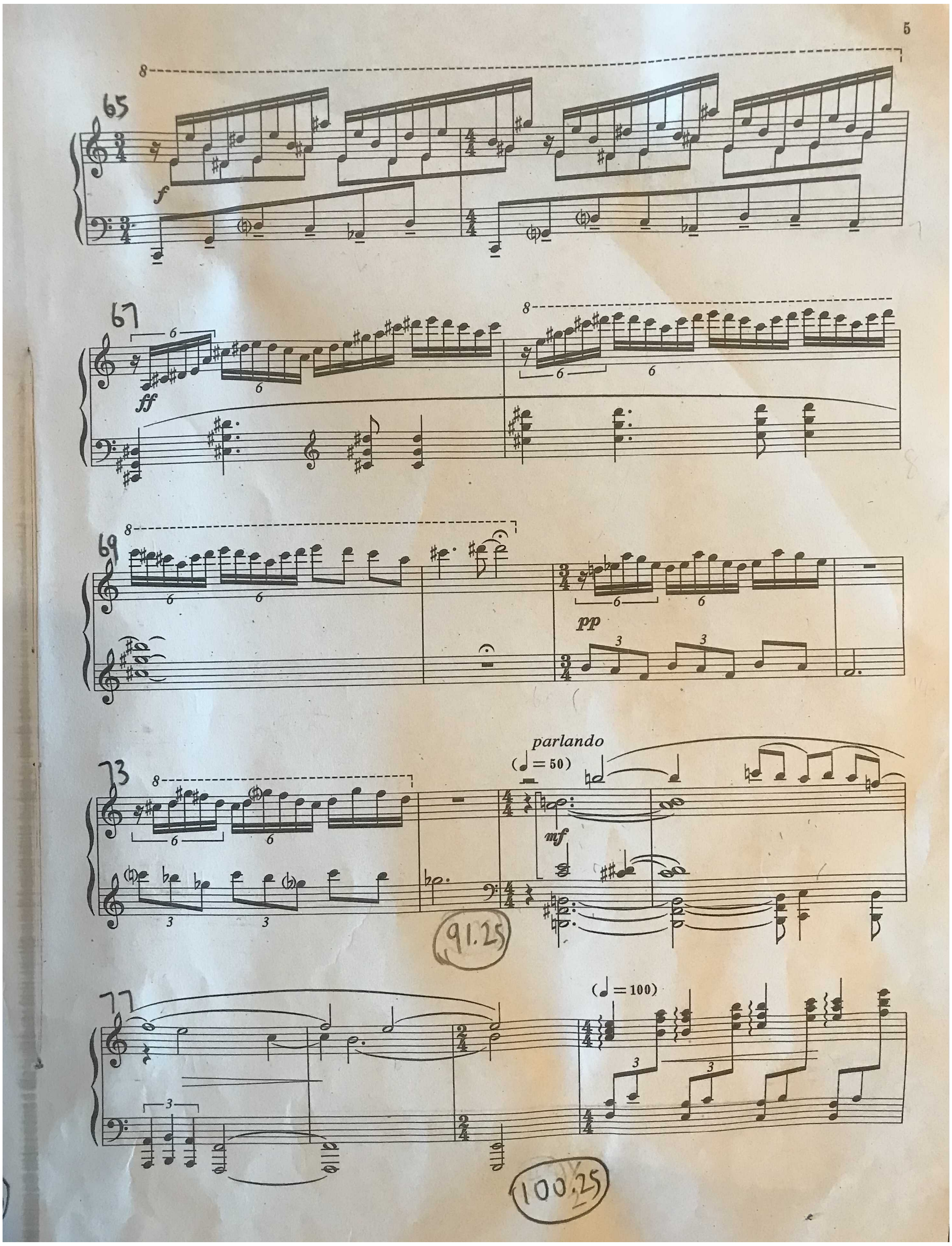
[45] Howat, pp.132.

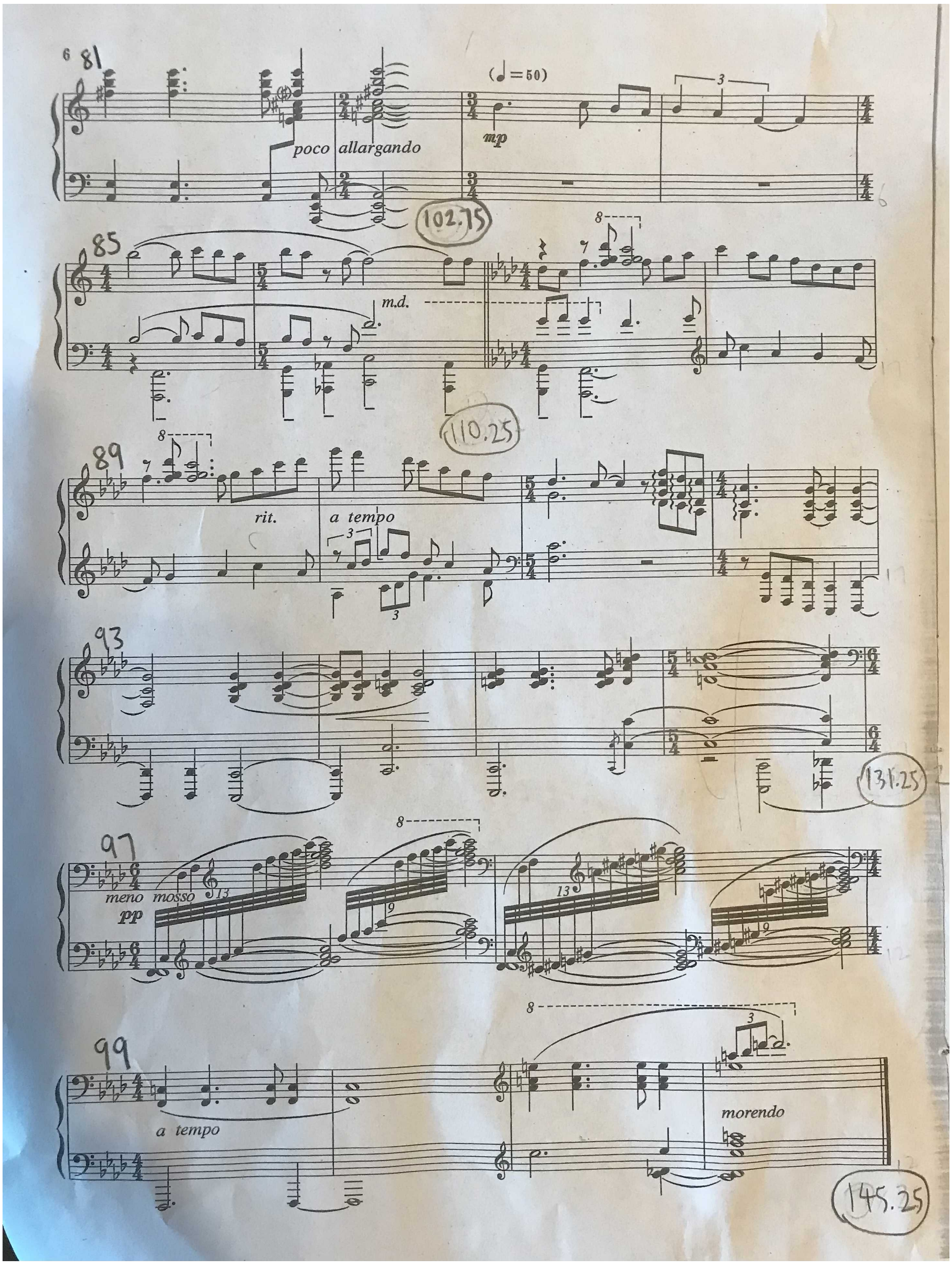

1
钢琴组曲《东山魁夷画意》*
冬　花
沉寂、冷清……
一棵银白色的大树
晶莹璀璨，
它那搓栎繁密的枝柯
在寒光中
唱着生命的歌。
Tranguillo (♩=50)
汪立三曲
* 作于1979年

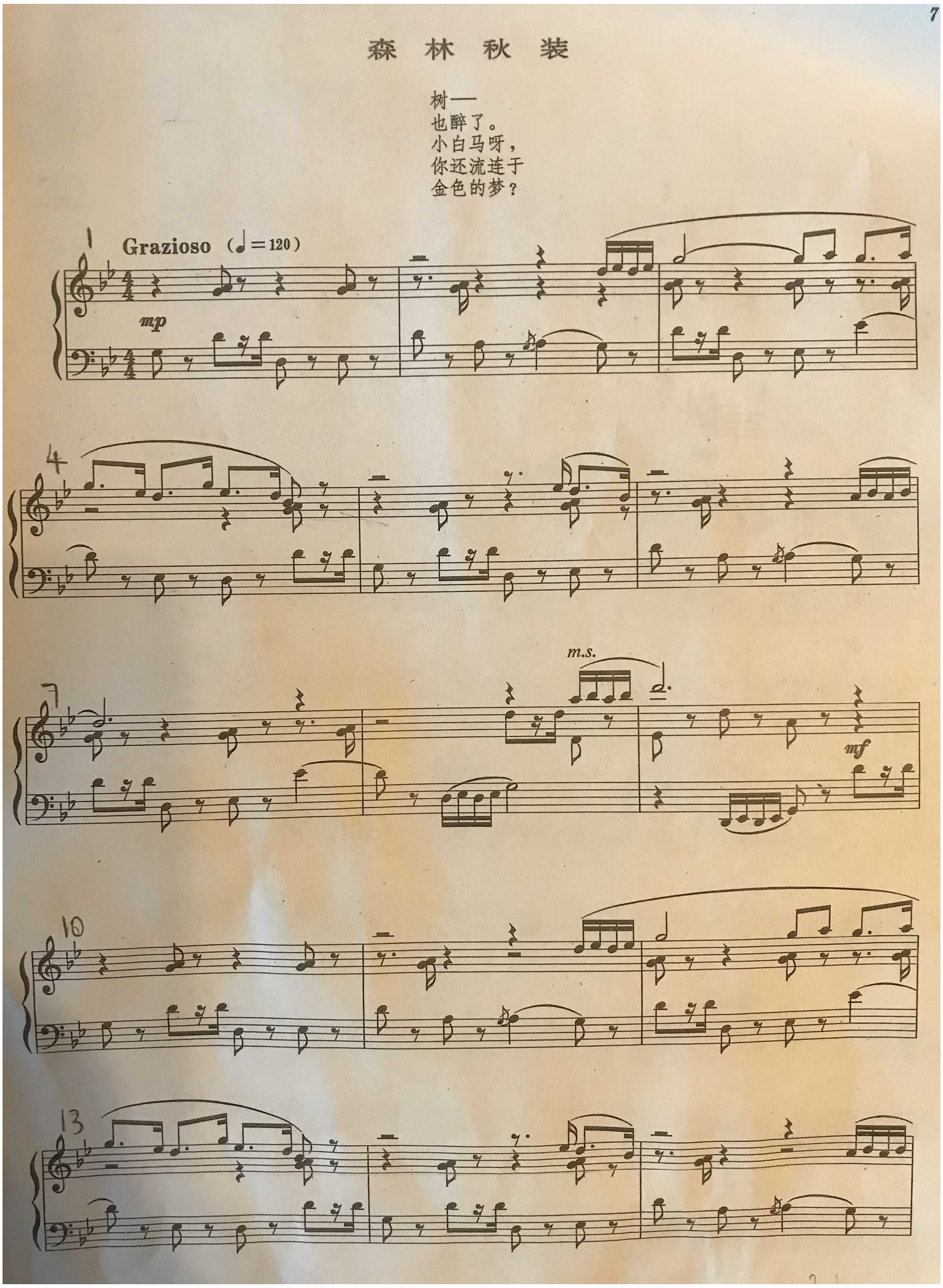

2
20
m.s.
accel.
poco a poco
50
26
(♩= 100)
tintinnire
sim.
30
34
f
37
64

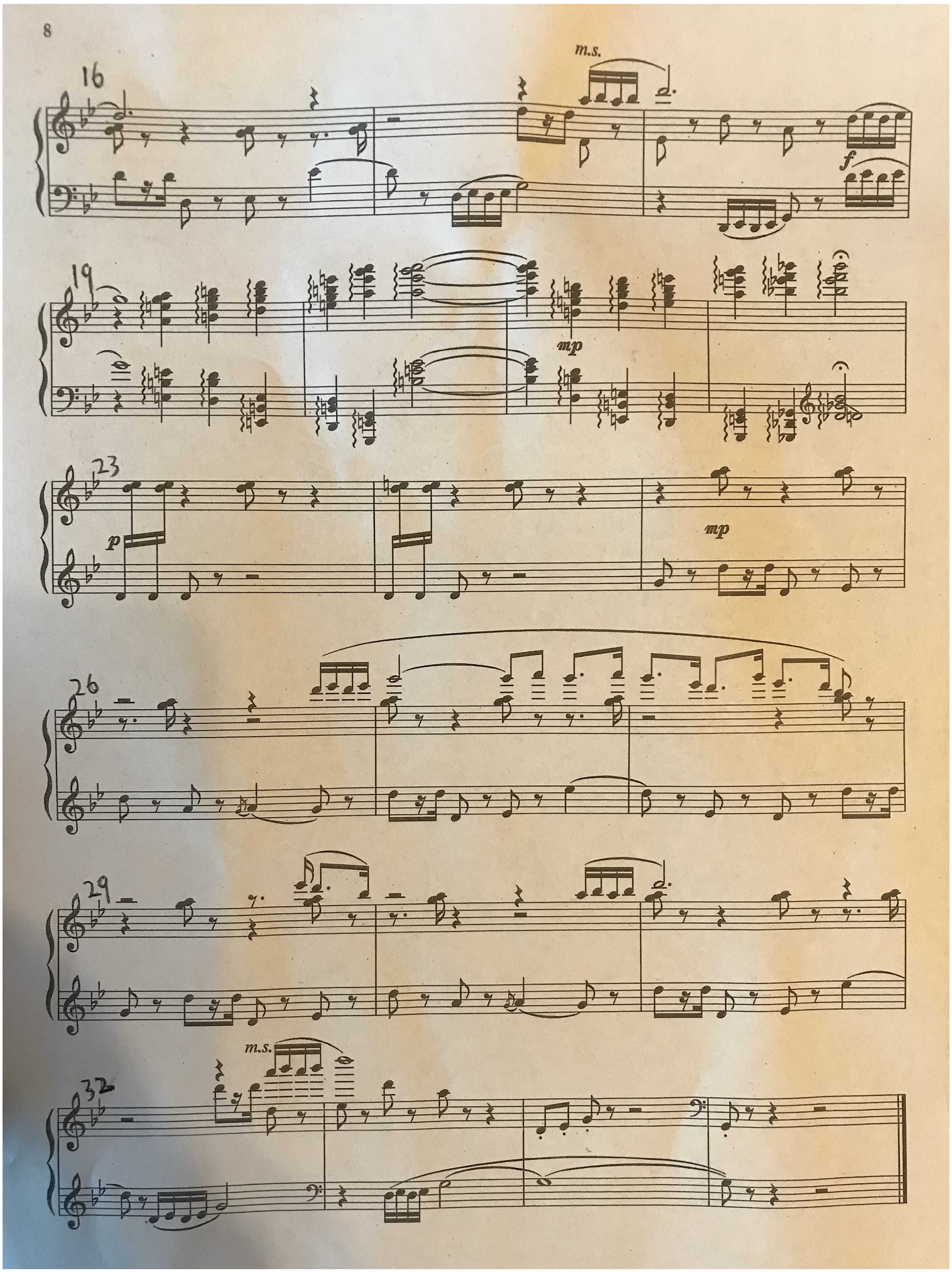

3
41
p
43
45
47
49
51
mf
73.25


4
53
mp
55
57
59
61
63
mf
82.5

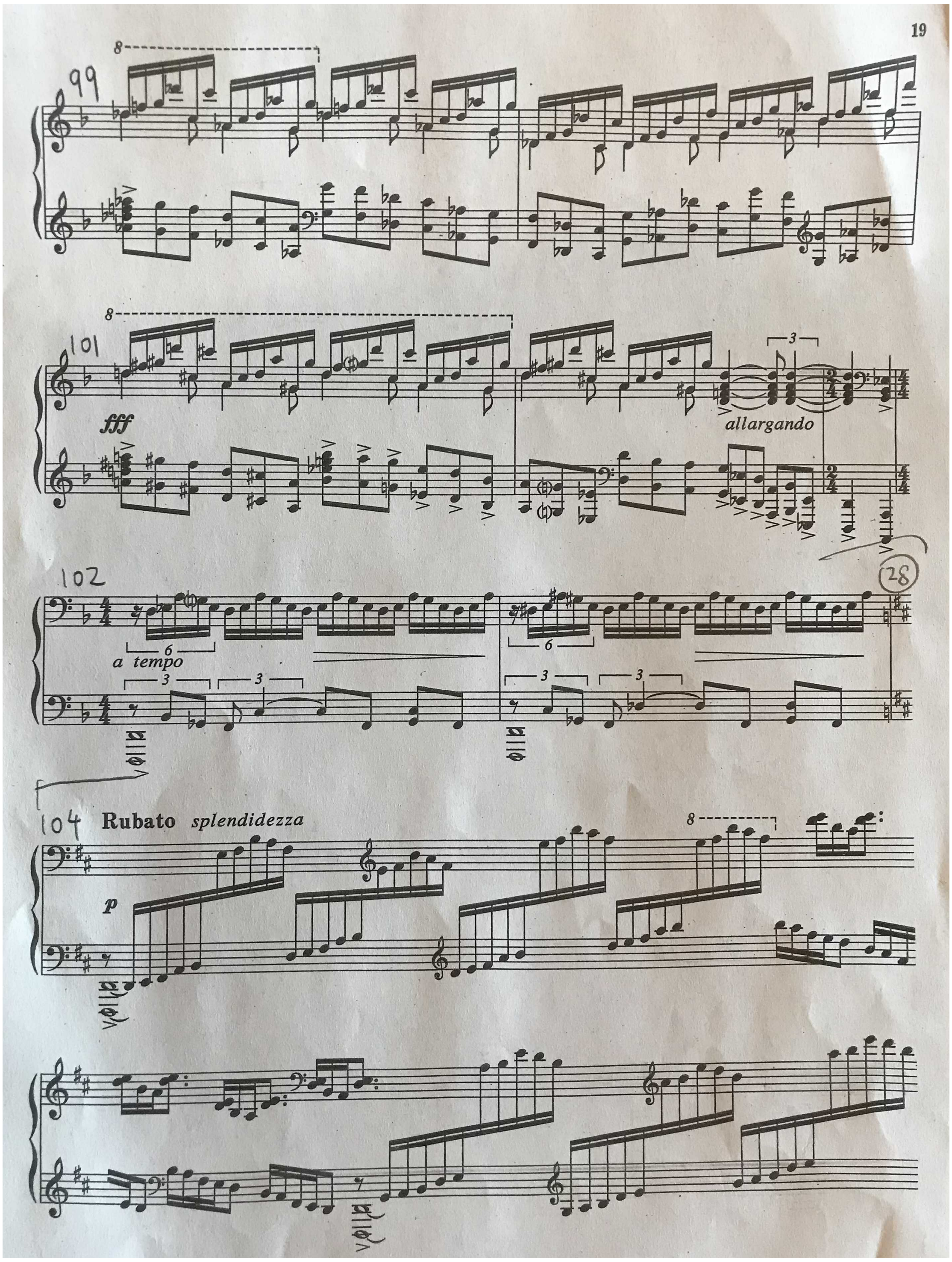

5
parlando
(♩ = 50)
(♩ = 100)
91.25
100.25

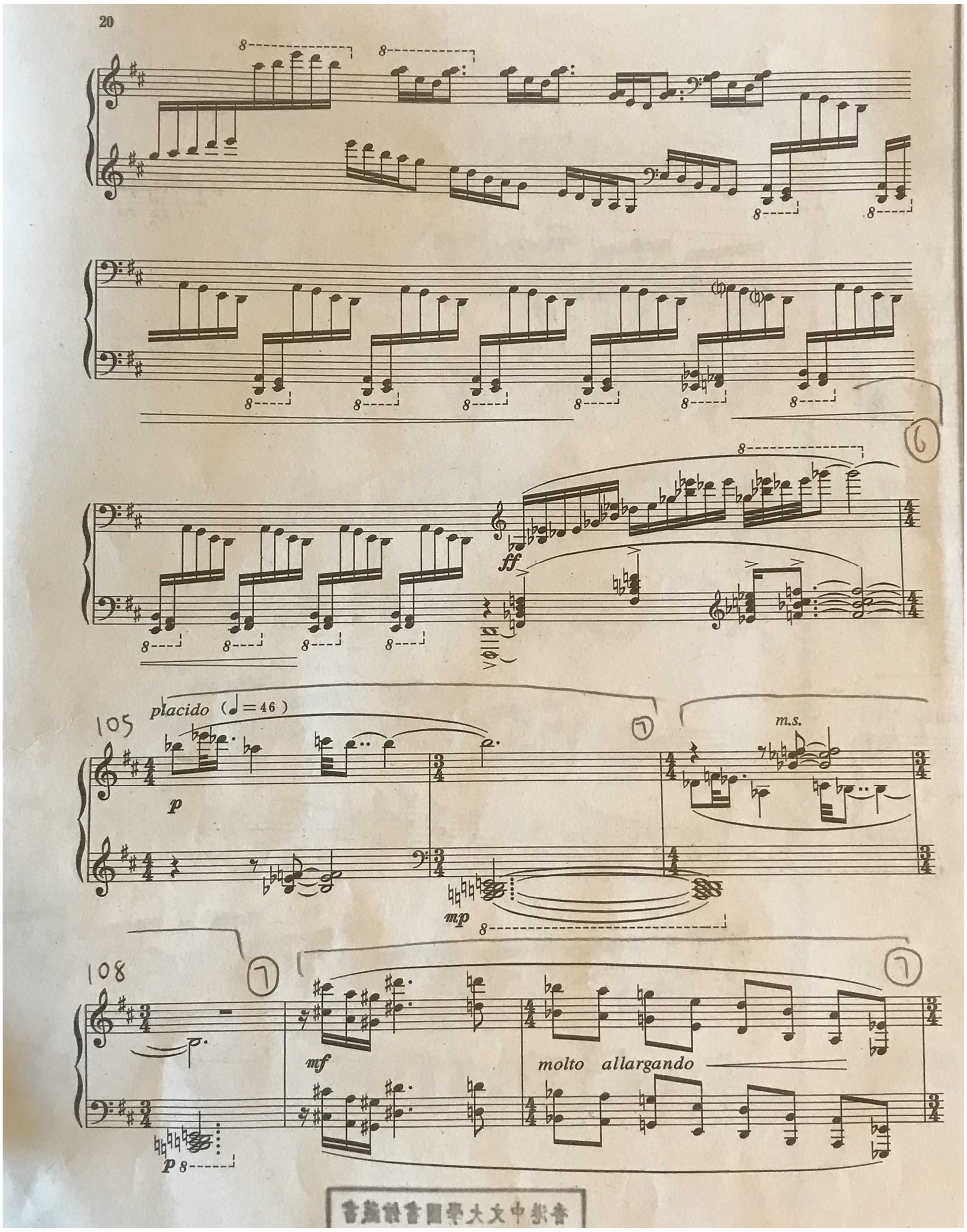

6
poco allargando
(♩=50)
mp
m.d.
rit.
a tempo
meno mosso
pp
a tempo
morendo
102.75
110.25
131.25
145.25

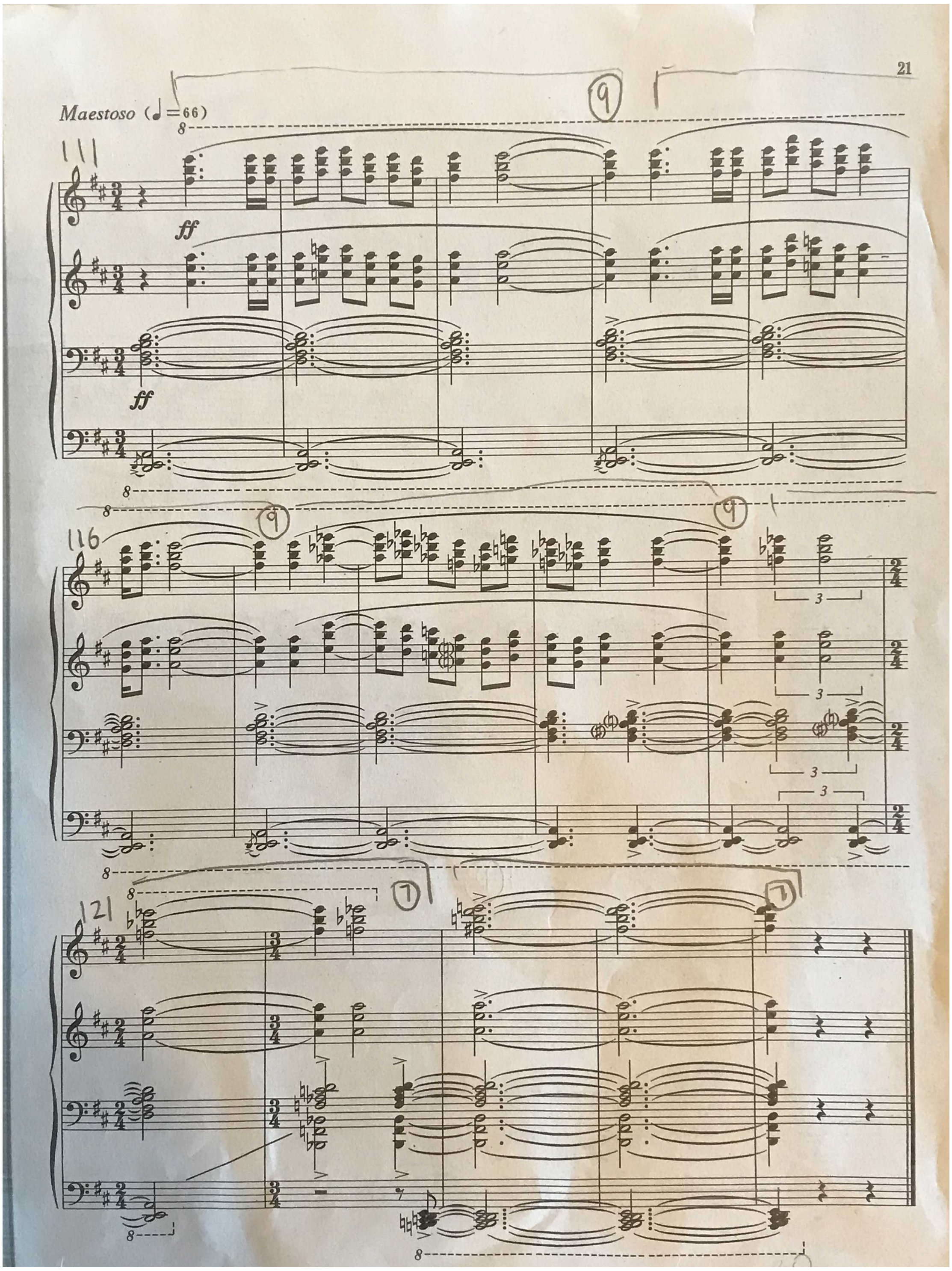

7
森 林 秋 装
树——
也醉了。
小白马呀，
你还流连于
金色的梦？
Grazioso (♩=120)
mp
m.s.
mf


8
16
m.s.
f
19
mp
23
p
mp
26
29
32
m.s.

《涛声》乐谱最后三页


19
99
8
101
8
fff
allargando
3
102
a tempo
6
3
28
104
Rubato splendidezza
p
8


20
placido (♩= 46)
p
ff
mp
mf
m.s.
molto allargando
p
香港中文大學圖書館藏書


21
Maestoso (♩=66)
ff
ff
8
111
116
121
9
7
3

第六章 勋伯格的五声性十二音序列与其在罗忠镕作品中的重现

一 勋伯格《情人愿》

汉斯 • 贝特格（Hans Bethge）的中国古诗德语译本《中国之笛》（Die chinesische Flöte）自 1907 年出版以来，被众多西方作曲家选用，谱写成声乐作品[46]，包括勋伯格作于 1925 年的作品 27 号《四首混声合唱曲》第三、四首。

勋伯格首部完全采用十二音技术的作品《钢琴曲五首》写于 1923 年，此后他继续在多个方面对十二音技术的可能性进行探索，作品 27 正体现出这种探索的进展。在作品 27 号第三首，歌词的中国起源尚没有促使作曲家写出风格特殊的音乐中。但在随后的第四首《情人愿》（Der Wunsch des Liebhabers）中，勋伯格进行了一种独特的序列划分，将五声音阶片段纳入十二音序列之中，并对织体和配器作出特别的设计，创造出一种想象中的中国音乐，一个在勋伯格音乐中独一无二的“异国情调”特例。《情人愿》同时显示出勋伯格的预见性。本文第一部分探讨该勋伯格的序列手法，第二部分指出该种手法与半个多世纪之后中国作曲家罗忠镕所运用技术的一致性。

在音乐理论研究中，《情人愿》并非没有引起过西方学者的注意。除却一些之前的零星提及，伊坦 • 海默（Ethan Haimo）在研究勋伯格的专著中写到该曲“在勋伯格的发展中具有核心重要性，代表着勋伯格自我演进中的重大发展”[47]，并对序列的组合性作了一些的研究。佐坦 • 罗曼（Zoltan Roman） 探讨十九世纪末到二十世纪初维也纳文化圈对异国情调的追求[48]，在文章的最后一部分描述了《情人愿》的乐器法，指出“作曲家有意给人以中国乐器合奏的印象”。前一位作者，尽管已经指出该序列的局部片段为五声音阶，却省略了序列技术与乐器法、歌词意义等因素的关联，后一位作者侧重于塑造文化想象，没有谈及音乐表层之后的写作技术。

《情人愿》一诗的德语文本分为十一行及八行，一长一短，上、下两部分，内容为一位恋爱中人对月光的诉说，他希望月光促成爱人对自己的思念，并将在翌日与爱人的相会中体察月光的神力。与当时的文学风俗相符合，汉斯.伯格的翻译并不忠实于原文，有自由发挥的成份，致使《情人愿》的汉语古诗原文一时难以查找[49]。所称的作者 Hung So Fan（1812-1861）究竟为谁亦尚有待确认。即便歌词的中国来源模糊不清，本文将展示这并不妨碍勋伯格创作出他想象中的中国音乐。

[46] 出版社 Yin Yang-Verlag 网站列出超过一百部运用汉斯 • 伯格译诗谱写的声乐作品，其中多部选自《中国之笛》。

[47] Ethan Haimo, ‘Schoenberg’s Serial Odyssey’（伊坦 •海默《勋伯格的序列漂流记》）(Oxford: Clarendon Press, 1990), pp.142-144.

[48] Zoltan Roman, ‘The Rainbow at Sunset: The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920’（佐坦 • 罗曼《夕阳彩虹：对更新之探求，以及 1890 年代至 1920 年维也纳地区音乐-文学中的异国主义》）(*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.39, No.2, Dec., 2008), pp.233-236.

[49] 马勒《大地之歌》所用诗的中国起源，曾引起多位中国学者大量的讨论，见孟文涛，“《大地之歌》唐诗疑云未尽散——二、三章解题众说仍纷纭”，《黄钟》第 4 期，第 3-20 页。

勋伯格的乐谱为混声合唱、曼陀林、小提琴和大提琴而写[50]。合唱分六次进入，器乐部分无休止地一直保持演奏，填补合唱进入之前、之间及之后的空隙。第四次、第五次合唱进入之间没有器乐间奏[51]。合唱部分的音乐和器乐部分的音乐大致保持各自的基本形态，于是全曲的音乐由一此一彼两种形态的互相交替构成：

表格 1 《情人愿》结构

结构	前奏	合唱 I	间奏 I	合唱 II	间奏 II	合唱 III	间奏 III	合唱 IV	合唱 V	间奏 IV	合唱 VI	尾声
小节	1-2	3-14	15-16	17-28	29-30	31-43	44	45-59	60-71	72-73	74-77	78-81
歌词	上阕							下阕			诗首句	
序列	P0 RI5 R0 I5 顺次取音					P0 RI5 RO I5 其中一个五音组逆行						

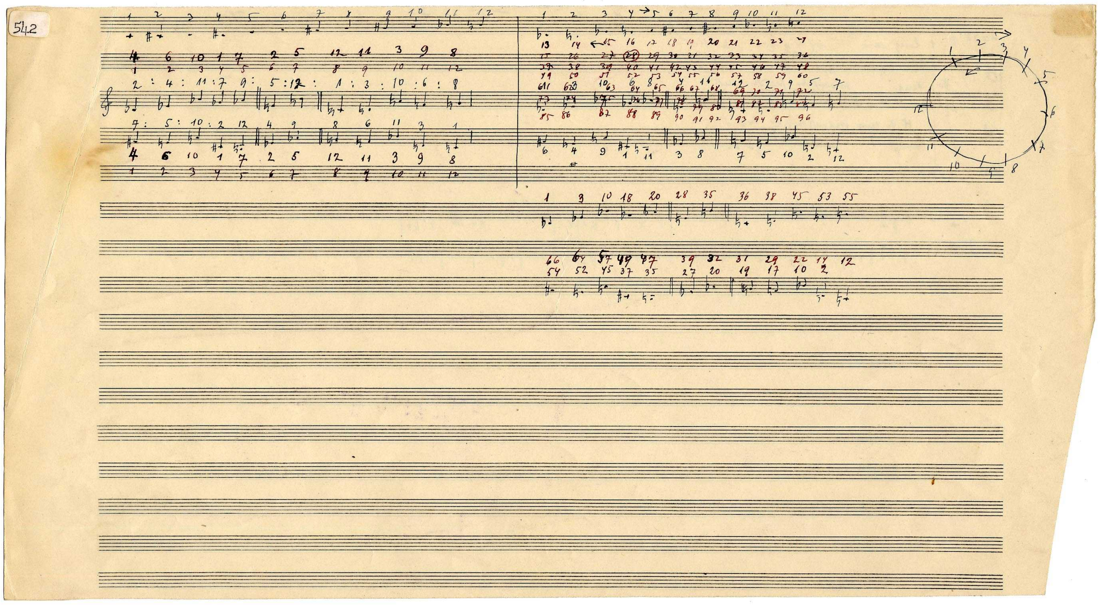
在《情人愿》的草稿[52]（图 1 ）中，作曲家写下乐曲建基于其上的序列（例 1 ，序列标记和数字为本文作者所加）：

50 Arnold Schönberg, Vier Stücke für gemischten Chor Op.27（阿诺·勋伯格《混声合唱曲四首》作品 27 号）(Wien; New York: Universal-Edition, c1926).

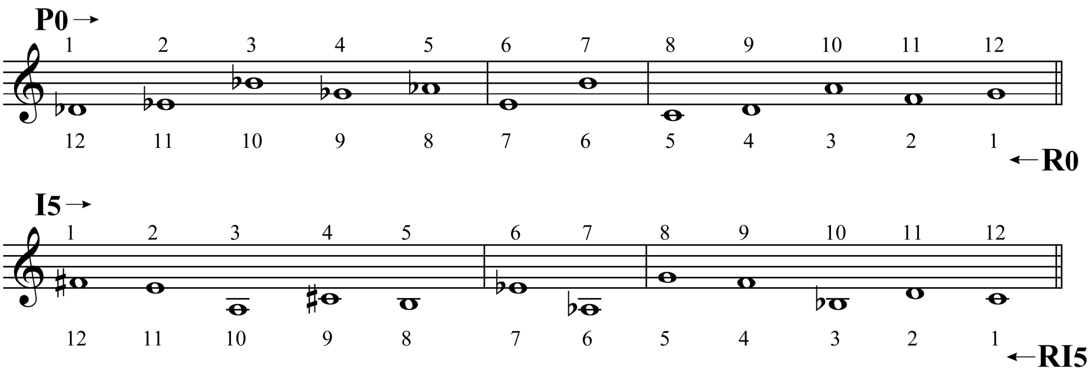
51 从织体、歌词、乐句的角度看，相连的合唱 IV 与合唱 V 属于两个段落。

52 Arnold Schönberg Centre website, Music Manuscripts M27-542（阿诺·勋伯格中心网站，手稿）.

图 1　勋伯格《情人愿》手稿，序列表

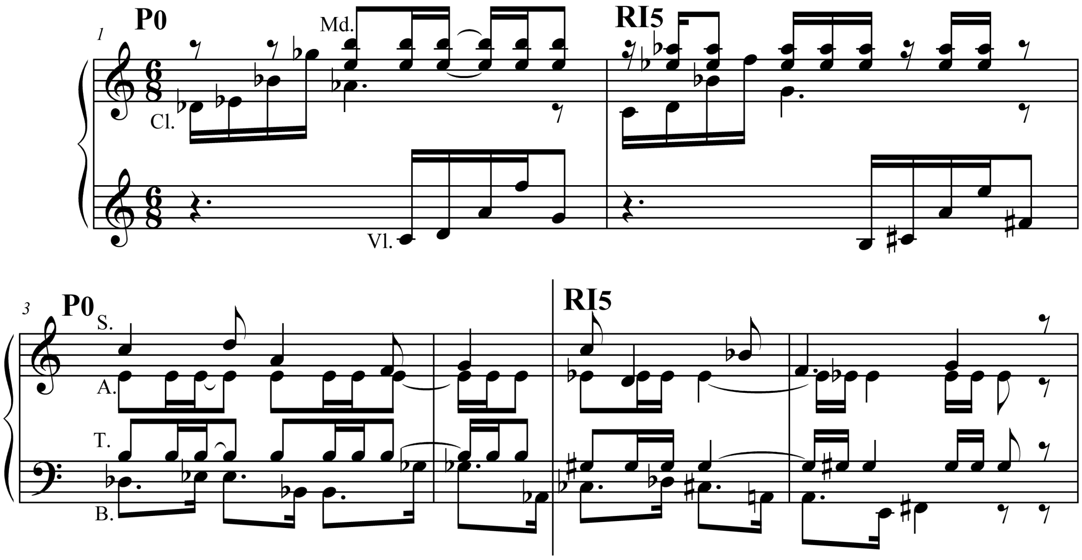


例 1　《情人愿》序列



该序列包含 1-5、8-12 两个完整的五声音阶，互不重叠；两者相距小二度，后者原样重复前者的结构。两个五声占据十二音空间之后剩余 P06-7，成为纯五度的双音，位于序列中心。五声音阶的音高内容在该序列中得到最大化，而勋伯格的意图在乐曲的开头立刻就可以听到，见全曲的头五小节（例 2）：

例 2 《情人愿》1-5 小节（缩谱，3-5 小节器乐部分省略）



第一小节，单簧管首先奏出由 P01-5 构成的乐句，小提琴随即奏出由 P08-12 构成的乐句模仿单簧管。P06-7 构成的纯五度，以敲击性的节奏由曼陀林奏出。该种配器上的安排—两件旋律性乐器上相近的乐句，一件弹拨乐器上的单独的双音 —正勾画出序列本身的结构，配器由序列的结构所规定。第二小节的音高材料为 RI5，音乐形态则与第一小节相同。P0 的第二个五声音阶仅变动一个音，将 A 换为 Bb，即成为 RI5 的第一个五声音阶。该两个五声音阶的相似性，使 P0 与 RI5 之间的连接平滑、细腻。

第三至第五小节的合唱音乐重复使用器乐前奏中的音高材料，从第三小节至第四小节前两拍为 P0，之后为 RI5。勋伯格运用此序列谱写的声乐音乐，显示出独特匠心。之前由曼陀林奏出的双音，在这里由男高音和女中音平行唱出，保持着敲击性的节奏及同音重复的特点。男低音声部的节奏组合为 2+2+2，2 为附点十六分音符；女高音声部的节奏为 3+3，3 为四分音符加八分音符，一长一短。四个声部中有三种步伐不一致的节奏，又因为序列的柱式排列导致两个外声部各自隐含的调性相互冲撞，这些因素的总和，形成模糊不清、窃窃私语般的音响效果(例 3)。

例 3 《情人愿》3-5 小节



在这里，男高音和女中音声部的音乐，与同时进行的器乐部分中的曼陀林音乐平行，声乐部分的意图显然是在模仿及加强敲击性的音响。对于生活在二十世纪早期的西方人，东方音乐中节奏的独立性和主导地位给他们留下深刻印象，而该曲的序列设计，恰好为勋伯格提供了写作独立节奏织体的实验机会。该例属于西方音乐中用人声模仿敲击乐的最早尝试之一[53]。

在整首乐曲中，四个合唱声部随着段落的改变，交换各自担任的角色，变更主次关系。下表中，颜色最深者，表示在织体中最显赫、最易听辨的声部；浅色者表示两个模仿敲击乐声部；无色者表示与主要声部在节奏和调性上形成强烈“干扰”的声部。从纵向可以看到每逢相邻的两次合唱进入，后者避免重复前者的角色分布。最后一次尾声性质的合唱进入仿似密接和应，四个声部均扮演主要角色。观察横向声部，可以看到每一个声部均担任过三种角色，并且每一个声部角色分布状态都是独特的。

表格 2 合唱声部的角色分配

合唱 I 3-14	合唱 II 17-28	合唱 III 31-43	合唱 IV 45-59	合唱 V 60-71	合唱 VI 74-77
Soprano	Soprano	Soprano	Soprano	Soprano	Soprano
Alto	Alto	Alto	Alto	Alto	Alto
Teno	Teno	Teno	Teno	Teno	Teno
Bass	Bass	Bass	Bass	Bass	Bass

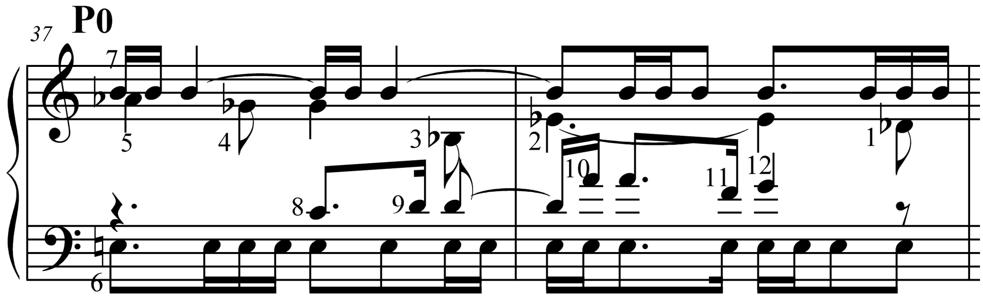
尽管存在上述的乐器法与合唱声部的细致分工，勋伯格运用的序列形态却局限在 P0、RI5、R0、I5 四种。除却在第 74-77 小节，四个序列分为四层先后出现外，全曲的序列都永远以垂直柱式分布，即某一个完整出现后，再出现第二个。该种分布的结果是十二个音在一、

[53] 二十世纪音乐中运用人声模仿敲击乐的例子，可见梅西安《五首圣歌》(1948)及瓦列兹、希纳基斯的声乐作品。

二个小节内即全部耗尽，形成一种单调、静止、无差异的和声节奏。丰富的表层织体，单一的和声语汇，在勋伯格的音乐中不多见。勋伯格在这里的意图，显然是想重现中国民间音乐给他的印象。对于早期的西方专业音乐家来说，中国音乐属于缺乏、甚至没有和声进行的单音音乐[54]。

在不改变序列分布形态，保持和声节奏的条件下，勋伯格通过改变取音次序获得一种丰富性。正如表格 1 最底栏所示，从接近全曲 81 小节中间点的第 37 小节起，仿佛为了呼应歌词“她将哭泣[55]”的游戏心态，序列其中一个五音组以逆行出现，见女中音声部（例 4）：

例 4 《情人愿》 37-38 小节 合唱部分音高次序



此后所有出现的序列，其中一个五音组必定以逆行出现。从取音次序来看，全曲以第 37 小节为界分为前后两个部分。而第 37 小节位处合唱 III，音乐上在此处不可分割，第 37 小节也并非位于歌词上、下阙的分段处。迥异于歌词的上下阙结构，全曲音乐的结构为分节歌，没有明确的前段与后段之分。因此，全曲的结构呈现出立体主义的多元化结构：从音乐的角度—含有多个并列段落的分节歌；从歌词的角度 – 长与短的前后两段；从序列的角度—大致均等的前后两段。

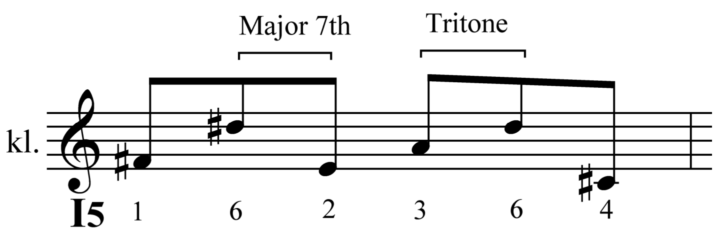
包括着弹拨乐器、拉弦乐器和吹管乐在内的《情人愿》器乐四重奏，创造出了在勋伯格笔下最富异国风情的音响世界，它令人无可避免地联想到中国传统器乐合奏形式之一，江南丝竹：曼陀林—琵琶、三弦；单簧管—萧、笛；小提琴—二胡；大提琴（拨奏）—三弦、扬琴 。尤为值得主意的是在全曲中不用弓子、只拨奏的大提琴，频繁被分配演奏双音，致使颗粒性的弹拨乐音响得到强调，线条性的支持式低音被削弱或取消。同时合唱中的男低音声部多数时间位于高、中音区。这些设计使到织体中缺少甚或没有低音，正是未经现代化改造的原初性中国民间器乐合奏的特点。

器乐四重奏与合唱活动于共同的序列框架内，器乐部分浓厚的节奏密度和无数短小的乐句产生“加花”效果—器乐部分将序列内的片段作频繁反复，以便与音符较长时值的合唱保持同步的和声进行。情况如同一组音高材料产生出两条不同的音乐线条，同时发声，于是在于合唱和器乐之间产生东方音乐中常见的支声复调。该作法显然是勋伯格作品中的特例，海默指出它“鼓励对序列和序列片段的和声化理解......致使五音组不仅仅被作为有次序的音高被聆听，更被视为和声单位[56]”。

[54] 类似的早期西方专业作曲家模仿东方音乐的例子，可见德彪西的《塔》中漫长、接近静止的和声节奏。
[55] ‘...und so wird sie weinen’
[56]Haimo（海默）, pp.144.

作为一种丰富化表层织体的手法，在序列片段纵向空间位置分布明确的情况下，横向器乐线条在片段之间穿越，将音打乱次序连接起来，形成大七度（小二度）、三全音这些在序列本身不存在的音程，即同质异表现象（例 5）：

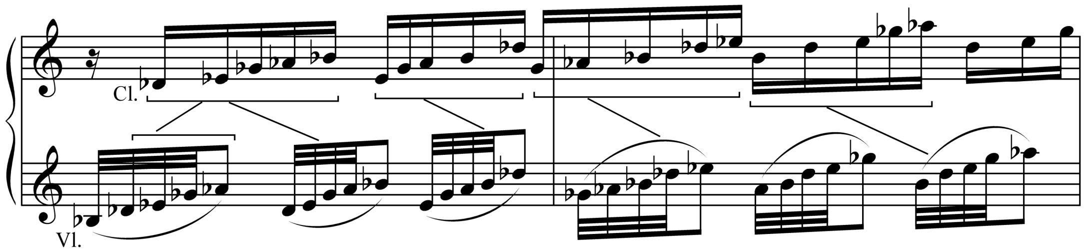
例 5 《情人愿》 31 小节 单簧管声部



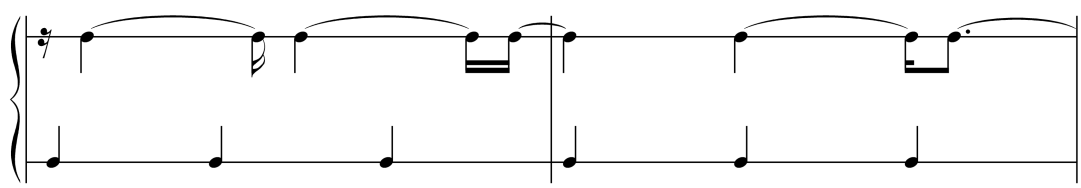
再也没有比例 6a 中的片段—极富东方色彩的“黑键音乐” —更直接地透露出勋伯格的意图了。完整的五声音阶片段在小提琴和单簧管上以不同的步伐移位上行，类似单调的音阶练习。繁复的模仿关系，如图所示，有可能在听觉中被辨认。
例 6b 概括出两个五声片段各自的时值，它们结合时产生的变动不居的节奏关系。
在相对单一的音高材料中制造细节丰富，动态化的，由声部交缠和节奏错位构成的织体，是《情人愿》器乐部分音乐的鲜明特点。

例 6 《情人愿》 55-56 小节（小提琴和单簧管声部）

a)



b) 上例中五音组的节奏关系

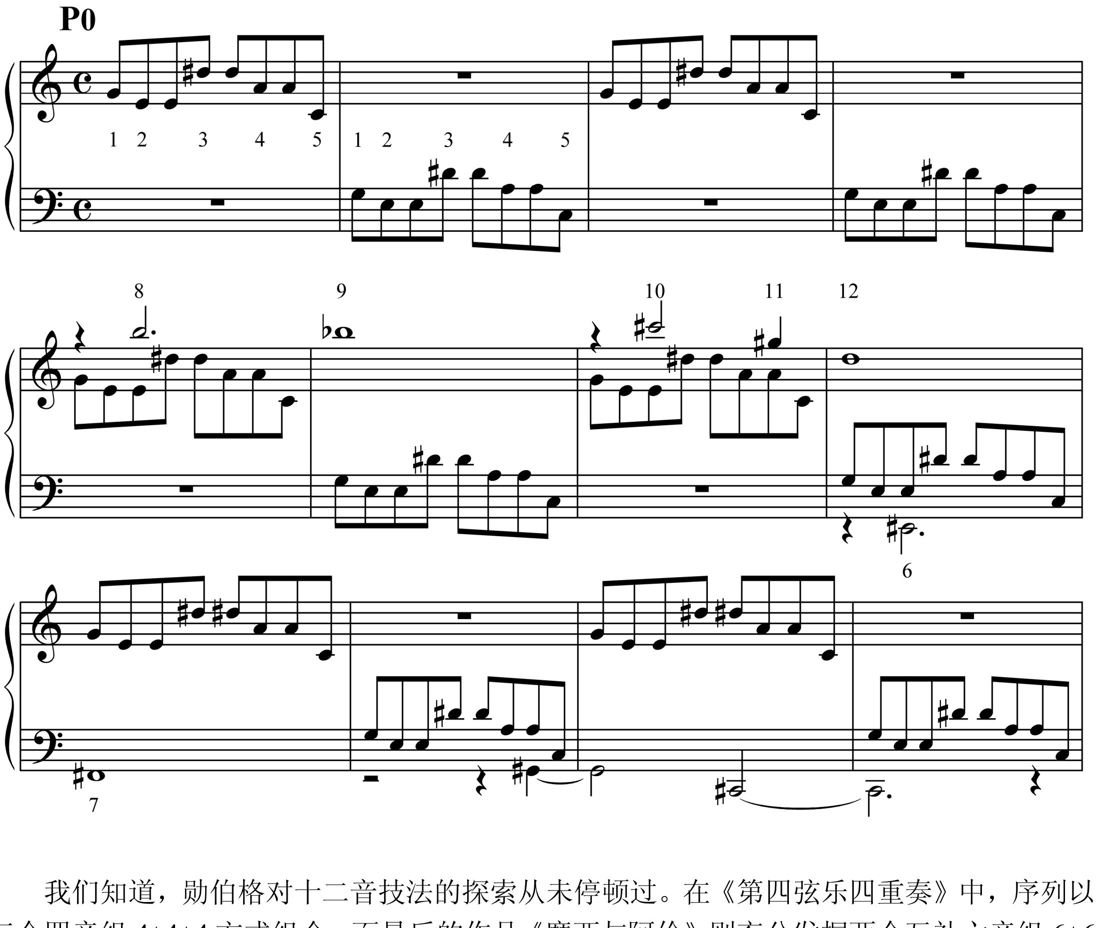


为源自中国清人的梦幻谱过一次曲之后，勋伯格再无运用五声性十二音序列创作。显而易见，五声音阶语汇与勋伯格主要的音乐风格—追求多样化、变动的音高组合—不相符合。勋伯格亦有可能感觉到五声性十二音序列略显单调，无法创造出他的音乐中常见的那种紧张

度和戏剧性，对异国情调的追随更远非这位曾多次强调德奥文化正统的艺术家的兴趣[57]。

但是 5+2+5 将序列分段的手法在他的作品中留下了印记。5 原本既有质量也有数量上的意义，在之后的写作中，5 不再代表五声音阶，它代表非五声性的五音组。完成于 1927 年的《第三弦乐四重奏》的开始部分（例 6），是一个鲜明的由两个五音组加上一对音构成完整十二音的片段。位于中音区，包含五个音的固定音型，首先建立起五音组的鲜明印象。随后在高音区出现的旋律包含另外五个音，将五音组的印象进一步巩固。这里的两个五音组不再属于五声音阶，而是属于包含有半音和三全音的，人们更为熟悉的典型勋伯格语汇。紧随第二个五音组，在低音区出现的两个音，补足了完整的十二个音。除却截然分明的音区安排，序列以分段出现的方式—P01-5，P08-12，P06-7 [58]—同样显示出该片段与本文开头讨论的片段（例 2）的一致性。

例 7 《第三弦乐四重奏》 开始部分 缩谱



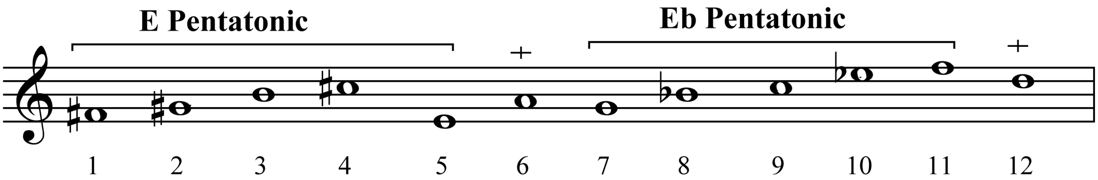
我们知道，勋伯格对十二音技法的探索从未停顿过。在《第四弦乐四重奏》中，序列以三个四音组 4+4+4 方式组合，而最后的作品《摩西与阿伦》则充分发掘两个互补六音组 6+6 的组合之可能。在勋伯格的十二音技法发展过程而言，《情人愿》的 5+2+5 是一个不同寻常的开端。

[57] 勋伯格选用《中国之笛》谱曲极有可能是出于对马勒先例《大地之歌》的追随。
[58] 该序列的标识来自对 Haimo, pp.150-151 的推演。

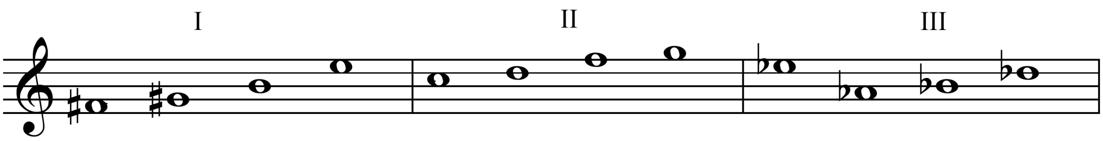
二 罗忠镕《琴韵》

尽管在早年有一些私人传授[59]，出于历史原因，十二音技术在中国的正式介绍晚至一九七零年代末才开始。但许多中国作曲家似乎从一开始就意识到这种源于第二维也纳乐派的技术的潜力，尝试运用来创作含有中国元素的音乐[60]，多数作法体现在将五声音阶片段纳入到十二音音列中。罗忠镕作于 1979 年的《涉江采芙蓉》，其序列中包括 E，Eb 两个完整的五声音阶，彼此相距一个小二度（例 8a）：

例 8 a) 罗忠镕 《涉江采芙蓉》序列



b) 罗忠镕 《第二弦乐四重奏》序列



有趣的是，在《涉江采芙蓉》序列中当两个完整的五声音阶片段占据十二音空间后，剩余的两个音 A，D 恰好构成一个纯五度。把第 12 音 D 挪动位置到 A 之后，将得到一个与本文第一部分所谈《情人愿》序列成份相同的序列，区别仅仅在移位的不同而已。当然《涉江》与《情人愿》序列一样均有固定次序，本文作者设想改动《涉江》序列，目的在于形容该序列的性质。

《涉江采芙蓉》作为中国历史上第一部十二音序列作品，在大量的音乐理论文献中被提及。中国学者们没有表示出了解世界历史上第一部五声性十二音作品— 勋伯格《情人愿》—的存在，对《涉江》以及其它五声性十二音序列的讨论，给人以该种作法是中国作曲家为引入民族音乐元素而独创的印象[61][62]。吴春福研究罗忠镕的专著[63]介绍了乔治·珀尔（George Perle）和查尔斯·沃里南（Charles Wuorinen）两位西方作曲—理论家发明的技法，及罗忠镕对这些技法的接受，他唯独没有提到与罗忠镕作品最为接近的勋伯格先例。

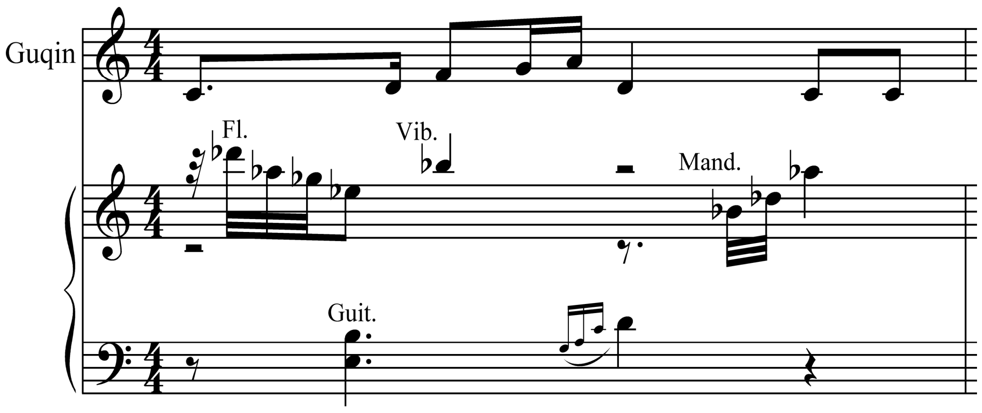
与勋伯格一样，罗忠镕的十二音技法经历了长年的探索和演变。他作于 1985 年的《第二弦乐四重奏》的序列（例 7b），由三个属于五声音阶的四音片段均衡分布而成，透露出威

[59] 一九四零年代桑桐在上海向居沪作曲家学习的经历。
[60] 发表过十二音序列作品的作曲家包括罗忠镕、汪立三、陈铭志、杜鸣心、朱践耳等。
[61] 郑英烈介绍中国音乐作品中十二音技术的文章，开篇指“很多中国作曲家在作品中结合十二音技术与民族风格，创造出具有中国特性的十二音作品”，见 Zheng Yinlie, Letter from China: The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition, *The Musical Quarterly*（郑英烈《中国来邮：中国作品中的十二音技法》，《音乐季刊》）, Vol.74, No.3 (1990), pp. 473-488.
[62] 五声性序列在二十世纪西方作曲家笔下偶尔可见，例如 Douglas Lilburn 《第三交响曲》（1961）序列的开头即为一个五声音阶片段。
[63] 吴春福，《罗忠镕后期现代风格的音乐创作研究》（湖南文艺出版社，2005）

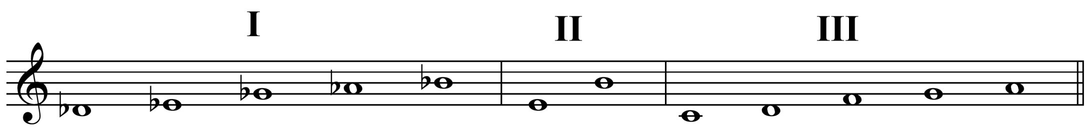
伯恩的影响。对十二音序列作出一系列复杂、多样的探索[64]之后，在 1989 年的《暗香》中，罗忠镕对十二音作出了与勋伯格《情人愿》相同的划分：5+2+5，两个五声音阶与一对音。此手法在 1993 年的《琴韵》[65]中进一步完备化（例 9）：

例 9

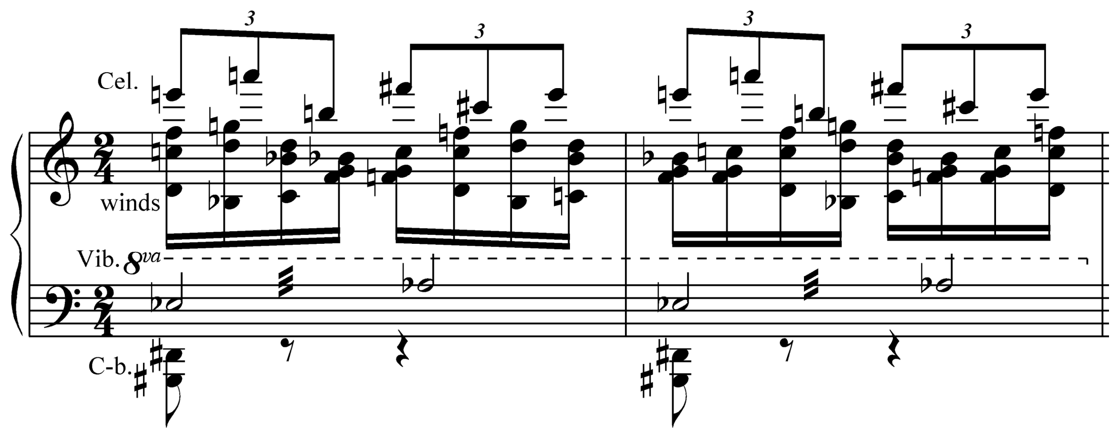
a）《琴韵》37 小节 缩谱



b）所用十二音集合



c）《琴韵》 107 小节 缩谱

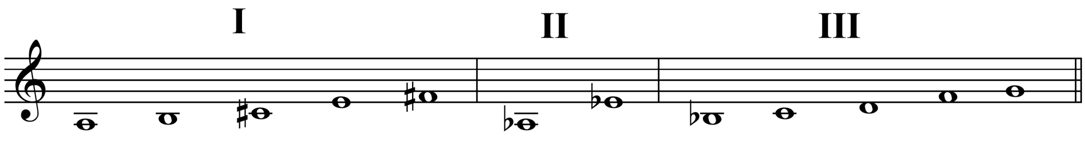


---

64 吴春福，第 3 到 30 页。

65 与《暗香》相同，此作法的初衷是为了保持古琴上音乐的完整，同时令乐队上的音乐与古琴作十二音空间互补。

d) 所用十二音集合



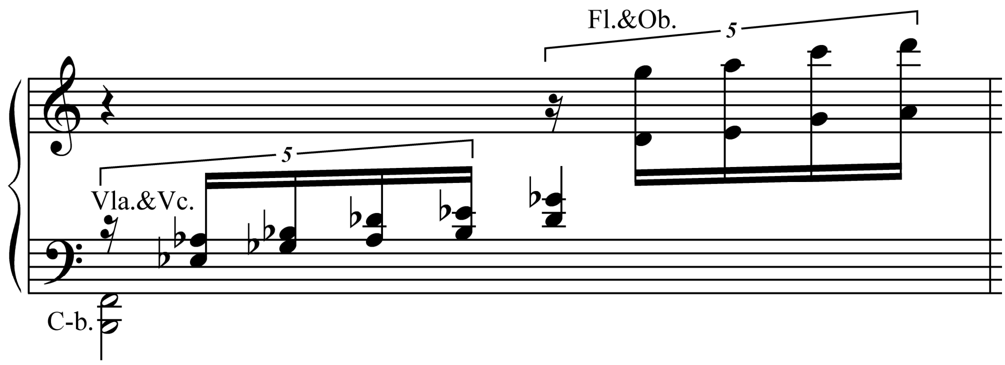
例 9a 中，古琴演奏位于“白键”的古老中国旋律，长笛、颤音琴和曼陀林的细碎音符连缀而成的“黑键” 短句与其作互补，遗留下来的一个纯五度由吉它填足。例 8c 选自全曲中快速激烈的段落，两个五声音阶和一个双音，被安排以截然不同的配器，分布于高、中、低三个清晰间隔的音区。

比较例 1 与例 9b、9d，可以见到勋伯格的作品与所摘选的罗忠镕片段在音高材料上完全相同，区别在于例 1 有次序，例 9 无次序。将例 2 中的实际音乐与例 9a、9c 作比较可以发现更为有趣的现象：在勋伯格作品中，由于序列的柱式排列和十二个音的密集出现，音的次序因素隐退到后，序列不同片段的空间分布造成的总体音响效果总和进居前景，与罗忠镕的片段几无二致。

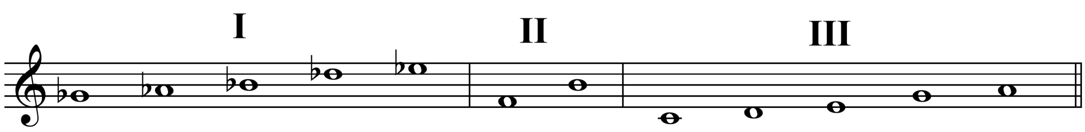
一部拓展性的音乐作品，《琴韵》用遍全部 5+2+5 组合在十二音内的可能出现的划分。除却上述第一种划分，十二音尚可作第二种划分—两个五声音阶相距三全音，余下双音为三全音（例 10）：

例 10

a)《琴韵》 82 小节　缩谱



b) 所用十二音集合

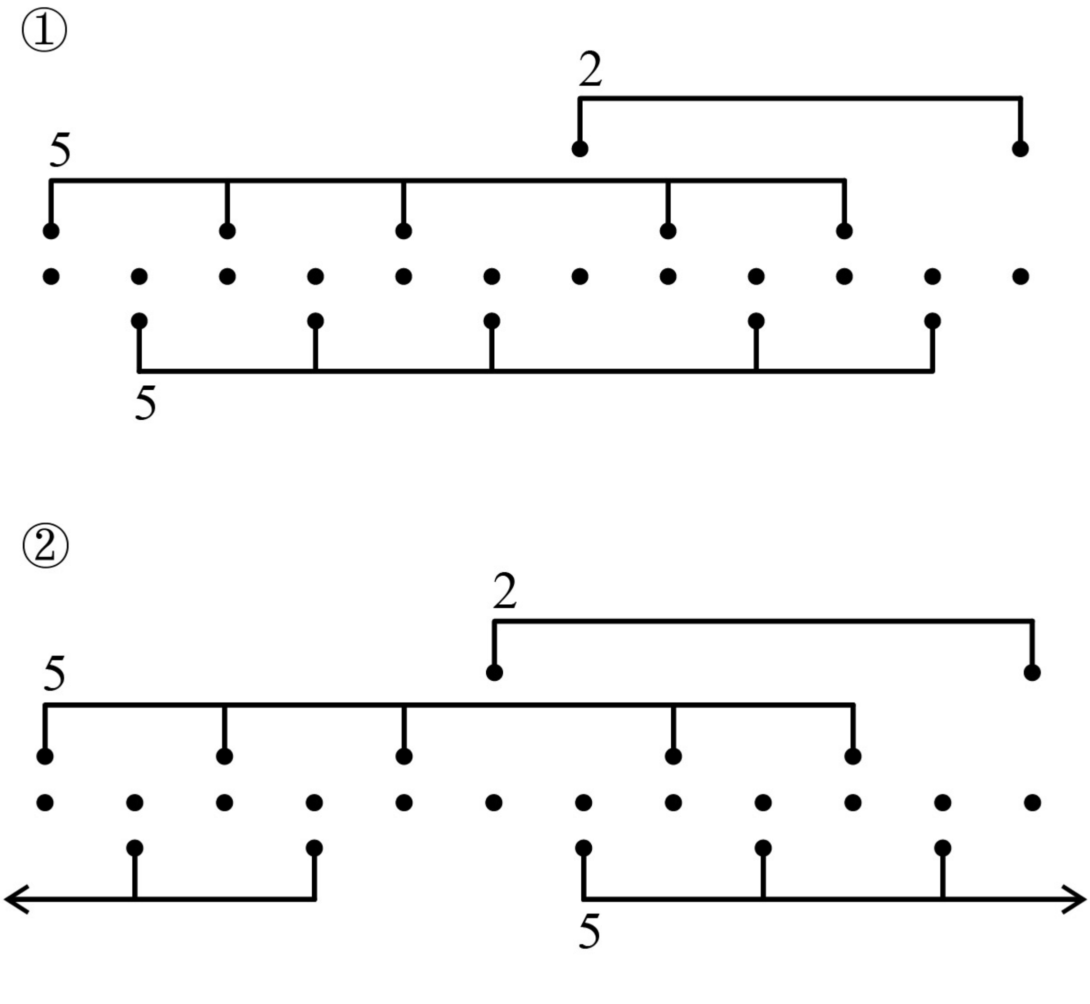


尽管片段的内容有所改变，可以见到在用音区和配器勾画三个片段之不同的作法依然保持。第一、第二种五声性十二音划分汇合之后，五声音阶集合在十二音中的分布的关系网完整地建立起来，集合与集合之间结合的具备了多重路径[66]。

[66] Rancy Rao, ‘Hearing Pentatonicism Through Serialism: Intergrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music’（饶韵华《在序列主义中聆听五声音阶：中国现代音乐中的迥异传统之汇合》), *Pespective of New Music*（《新音乐透视》）, Vol.40 No.2 (2002), pp.196-198.

在罗忠镕的作品之后，有中国学者总结到出在十二音中最大化五声音阶只会可能得出两种划分[67]。只有两种排列的原因，可以用一个形像化的推演来理解。设有十二个洞，要将五个球放入洞中；五个球之间的距离按顺序为 1 、 1 、 2 、 1 ；每个洞只可以放入一个球。那么就会得出两种结果，第一种放法五个球之间距离为 1 ，剩余的两个洞相距 4 ；第二种放法五个球之间的距离为 5 ，剩余的两个洞相距 5（十二个洞是循环的，故此五个球中的两个回到开始段插入）（图 2 ）。此外在无其它可能的放法。两种放法对应两种划分。

图 2

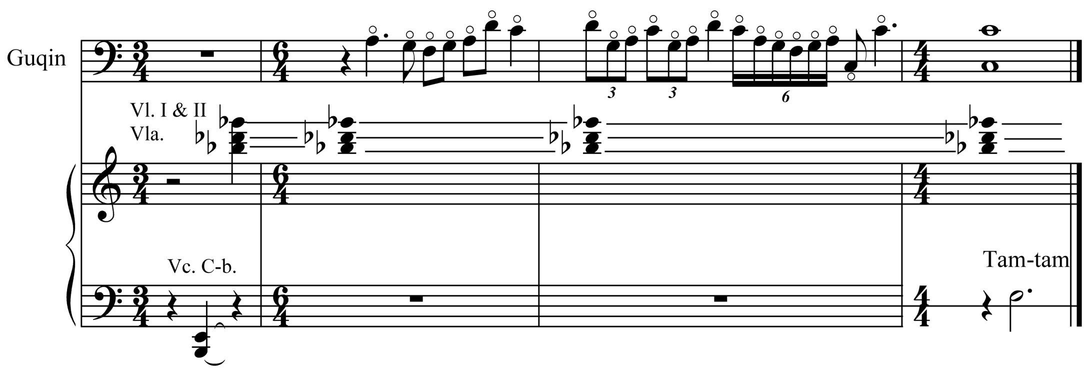


从目前可见的材料中无法得知勋伯格是否认识到第二种划分方式的存在。较为可靠的推测是，汉斯· 贝特格的文学作品与勋伯格的技法实验的相遇，促使后者在 1925 走到了十二音技术的一个分岔。对异国情调的时代思潮作出个人化的回应之后，勋伯格没有在这条独特路上继续走下去，穷尽 5+2+5 的可能，创作出更具复杂性的作品。该任务留待后世艺术家去完成。历史的巧合或必然，六十四年之后，中国作曲家罗忠镕中发现了该种十二音技术，再四年之后创作出一部全面展示该技术的作品，成为对勋伯格的跨时空应答。

[67] 高为杰：《音级集合的配套》，《中国音乐》2004 第 4 期，第 29-61 页。该文中谱例 102（34）列出了五声音阶集合配套的三种可能，其中第三种是第一种的改变前后两个五声音阶集合的先后次序而得出，实际上仍然只有两种。

勋伯格首创的技法仿佛在东方找到了适合其生存的土壤。由于穷尽了五声性十二音划分的可能性，《琴韵》和声语言的发挥，给人以淋漓尽致的感受，亦由于中国乐器和西方乐器在互补，非独断一致的音高结构中作各自发挥，在《琴韵》的音乐中这些乐器仿佛超越了本身附着文化内涵中的地域性局限，中、西之别仿佛消失，换以一种崭新的融合与共鸣。这或许可以解释何以《琴韵》的最后一个段落“渔舟唱晚”中，在西方乐器“陌生化”的背景前浮现的古琴独奏，使人感受到格利高利圣咏的特质（例 11）：

例 11 《琴韵》 最后 4 小节 缩谱



罗忠镕是一位资深的勋伯格学者，十分了解勋伯格的作品和学说，因而笔者特地就本文中的发现在 2008 年征询于他。在回信中，罗忠镕表示他并不知晓《情人愿》一曲的存在。得知勋伯格在相当早年已经运用过五声性十二音技术，他表示十分兴奋，迫切希望了解详情。他表示自己的 5+2+5 思想来自在本文上半部的末尾谈及的勋伯格《第三弦乐四重奏》开始部分。罗忠镕当时的想法是既然 5+2+5 是可行的，那么其中的 5 可不可以是五声音阶呢？这实为对勋伯格从《情人愿》到《第三弦乐四重奏》转变的逆向推演。《琴韵》即对这一设想的回答。这一过程正仿佛 Hung So Fan 的诗所述，在现实中寻找对梦境的验证。

第七章 对作品分析的再认识

本文在第二至第六章用不同的理论体系和材料分析一系列风格各异的作品，要回答的问题只有一个，“这部作品为什么是这样的？”。终极的答案不可能、也无必要得到，本文所做的只是在追问的链条上向前迈出了一步。一个音乐上的现象只有通过与众音乐现象之间建立联系才能产生意义，这十分接近语言的性质。我们的起点往往是运用最常见的理论判断一个片段自身的性质，属于什么调、有哪些特性音程和突出的节奏型、用什么和弦、用什么序列等。可辩的最小片段—动机或主题，是前设的存在，它们是分析的出发点。随后进行的是在作品中辩认该片段与其它片段的联系，这种联系或近或远。在一首曲中找到片段之间的联系后，如果是多乐章作品，需要在乐章之间寻找联系。在有些情况中，当在完整的多乐章中找到了联系，为了解这一联系所产生的原因，还需要在不同的作品之间寻找联系，正如本文第二、三、六章中所做的。作品在一层层扩大的范围中建立起联系，其意义也在积累、增加。

我们比较马思聪与法国作曲家的作品，发现他与印象派和声手法的关系；“循环主题”需要在多个乐章中建立联系以实现音乐主题的最大创意；雷蒂对诸多谱面细节的解释，是在建立它与前后的关系中获得；比例分析法以精确的方式判断每一个细节在比例网络之中的位置及作用；罗忠镕的五声性十二音技法与勋伯格技法的遥相呼应，显示出十二音技法的历史必然性。本文中涉及的每一部作品，假如从孤立、割裂的眼光进行分析，尽管同样会得出一些的结论，但这些结论是许多特例，无法形成脉络。高阶的音乐分析在应该在作品之上发现意义，这往往需要在局部的作品分析基础上进一步工作。

每一个理论体系都有其适用性。我们从不同的角度来判断适用性，有的是出于创作时间和学派上的接近，如莱罗曼、丹第对于马思聪；有的是出于思维上的接近，如雷曼对于丁善德和朱践耳，贺维对于汪立三。当掌握的理论体系越多，分析框架的选择就越多，工作也变得越精确。并不能排除同一个作品可用于不同理论体系的可能性，但笔者相信目前本文作的选择应该恰当的。设想将莱罗曼的和声分析用于并非属于印象派和声的丁善德作品，或是时间上距离更远的朱践耳、汪立三作品，当然会得出一些结果，但这种结果并不会带来具有历史感的启示。比例分析法最适合在与古典曲式不相契合的作品中发现结构，展示出另一把尺的作用。

如果一个自身是独特、完整的音乐对象无法通过某种分析方法发现其组织方式，那么有可能是分析方法不适用，而非音乐对象有缺陷。德彪西成熟时期作品的绝大多数用十八、十九世纪的曲式概念无法确切解释，正如贺维书中所展示的。即使可以将其划分段落，放入某种曲式框架中，也似是而非。那么是否在音乐分析课堂上研究中只能放弃德彪西的作品呢？或者是将他的这一大批作品都归入无法产生普遍化认识的特例？显然两种都不是理想的作法。音乐分析是服务于作品的，而不是作品服务于音乐分析。历史上重要的音乐作品是第一位的，它包含大量的信息，音乐分析所产生的认识是次要的。如果音乐分析对一些作品无效，并不会改变这些作品的价值，而很可能是音乐分析本身有缺陷。贺维展示出，三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式这些概念无法确切解释德彪西的音乐，不是因为德彪西漫不经心没“写对”、违反了格式，相反，他的音乐精确地跟随另一个系统，只是人们还认识不到而已。

对于音乐分析家来说，保持对分析方法之局限的警惕是重要的。一种分析方法只是代表了一种片面的理性认识，并不能解释全部的音乐现象。分析方法选择不当，不仅会导致研究

错过了如德彪西这样重要的音乐，更可能将一些在历史上并不太重要，并无特别突出艺术价值的音乐通过过度阐释的方式，放在了与其实质不匹配的显要位置上。如何避免将片面的理性框架夸大，笔者认为解决方法是要将整体的感性认识放在认识作品的第一步，首先通过反复地聆听、欣赏，感受作品的独特之处，推测作曲家在跟随什么逻辑，出自什么风格流派。在感性的基础上选择分析的方法，寻找对应的材料，会有效地避免分析局限于纯理性的符号组合，留有反省的余地。分析往往是对感性认识的理性解释，感性基础越深，分析往往随之更深。

针对不同作品采用不同理论体系的原因还在于连续性的缺乏。本文所研究的中国作品，从最早的1935年马思聪《摇篮曲》起，中间经过丁善德、朱践耳、汪立三的作品，到最晚的罗忠镕1993年《琴韵》，虽然在出现时间顺序上形成排列，它们之间却是并列的关系。诸位作曲家之间并无风格和技术的连续性。马思聪（1912-1987）、丁善德（1911-1995）尽管都曾在法国学习，但他们已经分属不同的音乐学派。朱践耳（1922-2017）音乐语言的基础是在当年来说属于现代的苏联学派，他其后的音乐语言发展出属于他自己的道路。汪立三（1933-2013）、罗忠镕（1924-）都是特立独行的作曲家，他们的音乐个性强烈，汲取了多学派的养分，很少重复先例。在无连续性的同时，这些作曲家们在音乐语言上更是个体的，他们并无与其它作曲家形成具有共同特征的音乐创作学派。本文使用的西方分析理论所研究的对象、法国及德奥音乐却是有连续性的、众数的。出现这种连续性与体量的差异，有两个原因，一是因为创作技术的起源地与接受者的角色区别，二是二十世纪音乐自身的差异性。这两个原因其实可以被视为同一个，鉴于二十世纪音乐史的其中部分事件就是在西方与非西方两者之间发生的。同样的风格与技术的非连续性及零碎化在亚洲其它地区也是常见的。

本文涉及的中国作曲家，他们音乐的创新之处并不是对同行及前辈音乐语言的改造，而在于对他们直接对起源于欧洲的音乐写作技术的接受与创新。一个片面的罗列：

起源	接受者	创新
印象派和声、循环奏鸣曲	马思聪	民歌旋律主题、开放结尾
法国新古典主义	丁善德	主题与调式、调性的互动产生新面貌
奏鸣曲式、十二音技法	朱践耳	新音高环境中的古典式主题联系
印象派、多调性	汪立三	全面的个人化语言
十二音技法、音集集合	罗忠镕	五声化十二音序列、5+5+2两种组合

当加入技法源流的考虑后，我们对历史上作品的理解从单数延伸到众数，在宏观上和微观上，正如本文所显示出的，都有许多新的发现。马思聪具个人风格的音乐，是有系统化的理论依据的。作曲家对理论的接纳、对技法的发展、连同他增加的新手法，构成一个完整的线索。由此我们得出对马思聪新的理解，他是中国当代音乐中在技法上作过积极尝试并获得成果的其中一位。尽管没有直接证据，从许多细节上仍然可以看到丁善德的成熟音乐语言受到了法国新古典主义音乐的影响，体现在具有古典式调性鲜明、结构明确特点的同时，始终保持新鲜感的和声、节奏、织体及转调。朱践耳在调性、十二音音乐等不同类型音乐语言中都显示出坚实的古典基础。汪立三与德彪西在结构思维上的相近，罗忠镕与勋伯格在五声性十二音技法上的共同发现，指向音乐思维近乎神秘的必然性。

作品是具体的，技法是抽象的。从具体的作品中提取出抽象的技法，抽象的技法产生具体的作品。本文不断在作品与技法、具象与抽象之间往返，发现作品的面貌或曰风格与技法

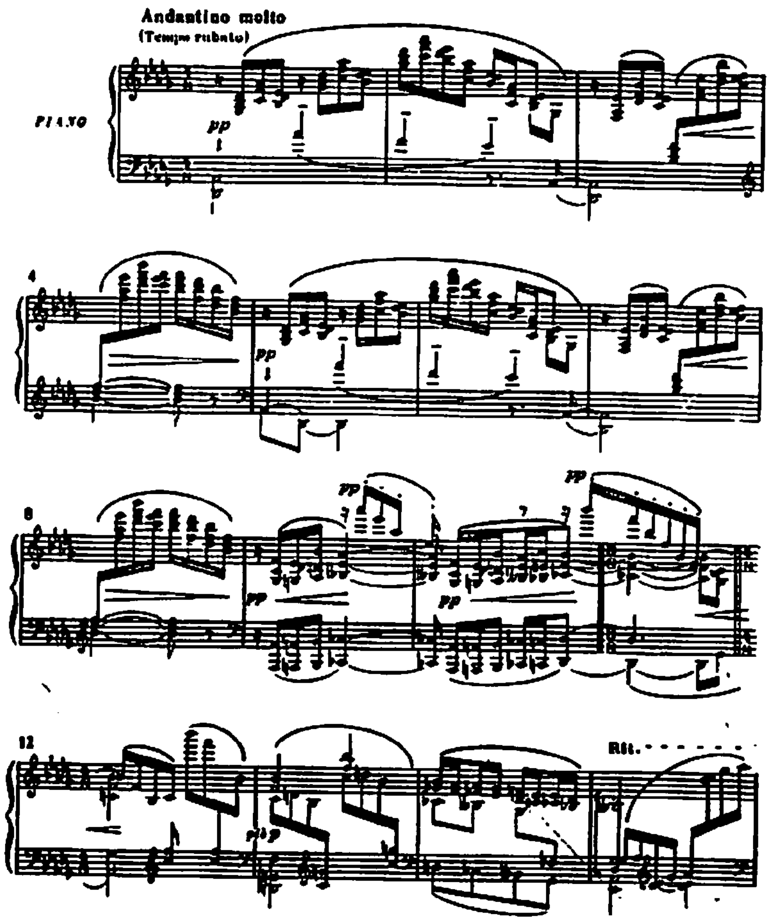
之间没有必然联系。一种技法可以产生法国的、广东的或蒙古的音乐风格，另一种技法可以产生出德国的、新疆的或上海的风格，还有一种技法可以产生出东方古国想象与现代化中国古韵。笔者希望在本文的论述中厘清了技法与风格的区别——并不存在一种欧洲的或中国的技法，只存在一种欧洲的或中国的风格。作曲家的音乐是什么风格，不是一种必然而是一种选择。黄自、青主的艺术歌曲是德国十九世纪音乐风格、德彪西、拉威尔却追求东方的声响。作曲家对技术的掌握程度，决定了他风格的选择余地有多少。本文已经展示出一位杰出的作曲家运用同一类技法可以创作出面貌极多、无可估量的作品。这些作品的给人的总体印象，就是作曲家的个人风格。

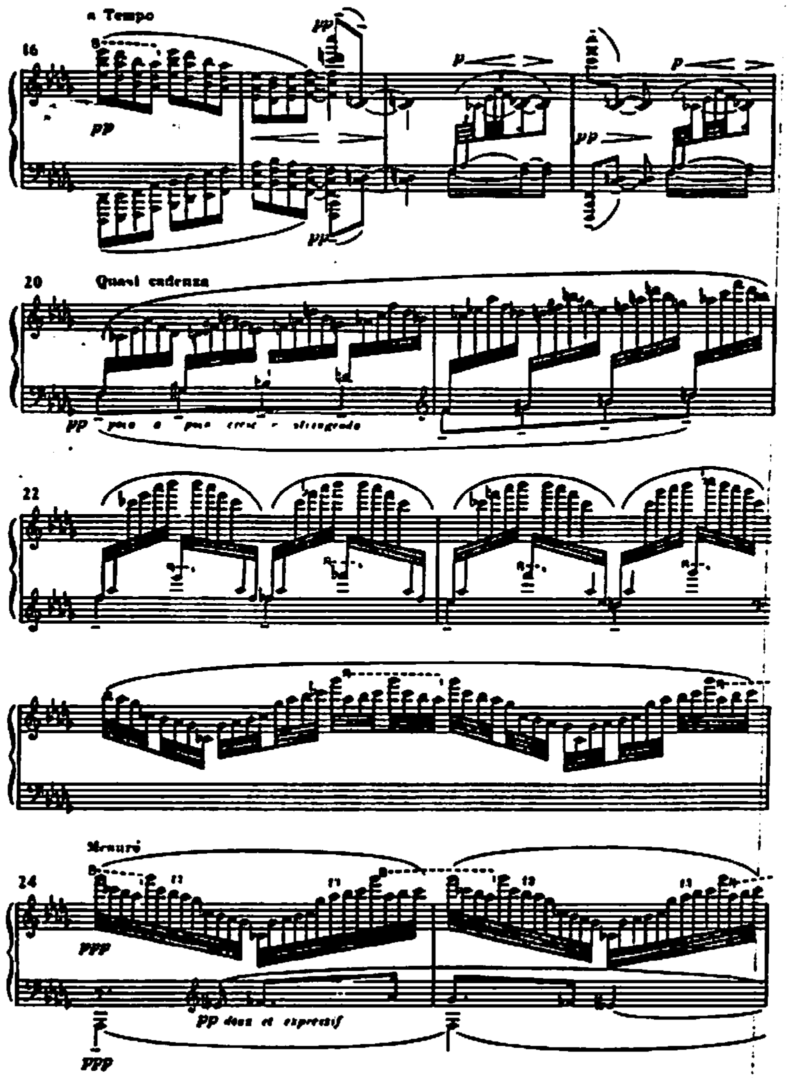
丹第、雷蒂、贺维的分析对象是历史上的经典作品，从中我们可以看到经典作品永远是高度个性化的，每一部作品都是某种技法的一次性示现，不可能复制，杰出的作曲家也从无复制过自己的任何一部作品。那么什么作品是没有个性的，可以复制的？是我们已经看不到的、在经典作品之外、被人遗忘的无数作品。它们缺乏个性，面貌模糊不清，无法辨认。如果追求理论上的贡献，就需要有意识地选择有价值的、个性突出的经典作品。经典作品是无数前人作了无数选择的结果，它们积累了已经无法追溯的历史经验，以及未知的部分。就是这些未知的、堪称神秘的成份，召唤演奏家、理论家一遍又一遍去审视它们，寻求理性上的解释。历史上所有杰出的理论家的成果都是在针对经典作品的分析中作出的。这促使我们思考在当前从事作品分析，选择的对象是什么。在今日由于技术条件的飞跃，可获得的作品不尽其数，选择分析曲目可以变得容易，也可以变得困难。如何避免陷入随机性、琐碎的曲目选择，就要重视经典，尊重历史上的集体选择。

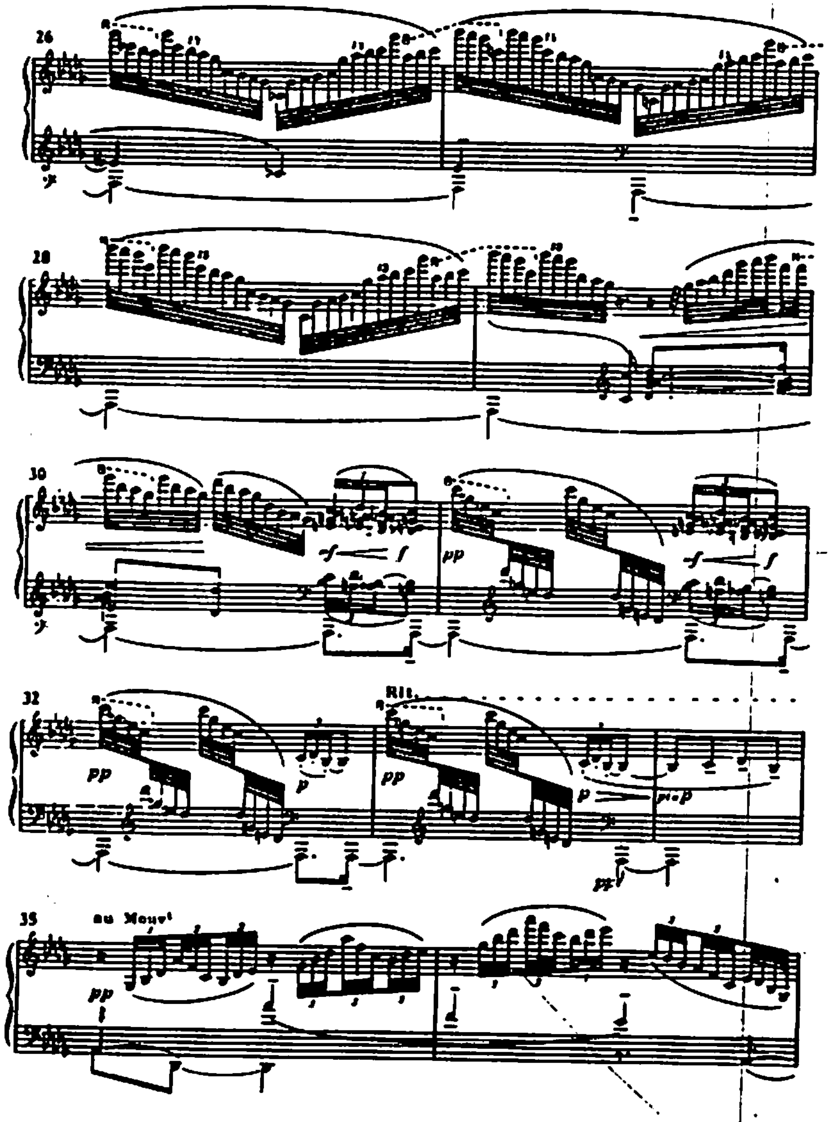
本文全部分析最终得以成立，在于分析逻辑的贯彻性。笔者相信一位受过古典训练的作曲家在作品中是追求同一性的，所有的作法都不是特例而必然有逻辑及原因。从马思聪《摇篮曲》色彩特异的和声，我们追溯到他的早年创作与法国印象派和声的完整联系。《思乡曲》的开放终止并不是一次意外的运用，而是他通过循环主题手法对多乐章的关系有新处理手法的结果。从主题演化的观点，我们发现丁善德的音乐不在表面上而是内在地跟随了古典大师的手法，《扑蝴蝶》颇为特殊的调性得到了合理的解释。朱践耳结构庞大的《第一交响曲》在主题演化的视角中展示出材料分布的规律。汪立三与德彪西音乐的某种表象上的相近，促使笔者在结构层面寻找前者音乐中的比例结构。跟随十二音空间中五声音阶成份分布的规律，我们发现罗忠镕补足了勋伯格遗漏的第二种5+5+2方式。所有这些分析在各自跟随各自特定的逻辑，贯彻始终、没有例外，从表面深入到内在，最终完成论述。

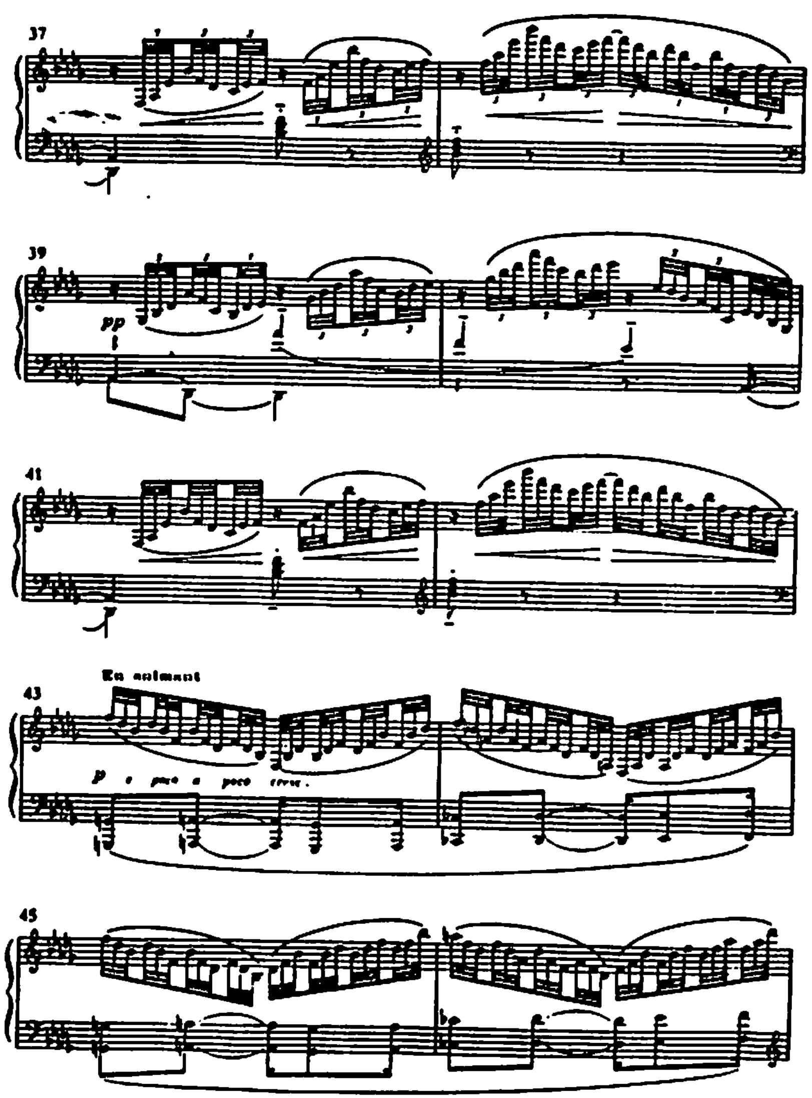
Appendix 3

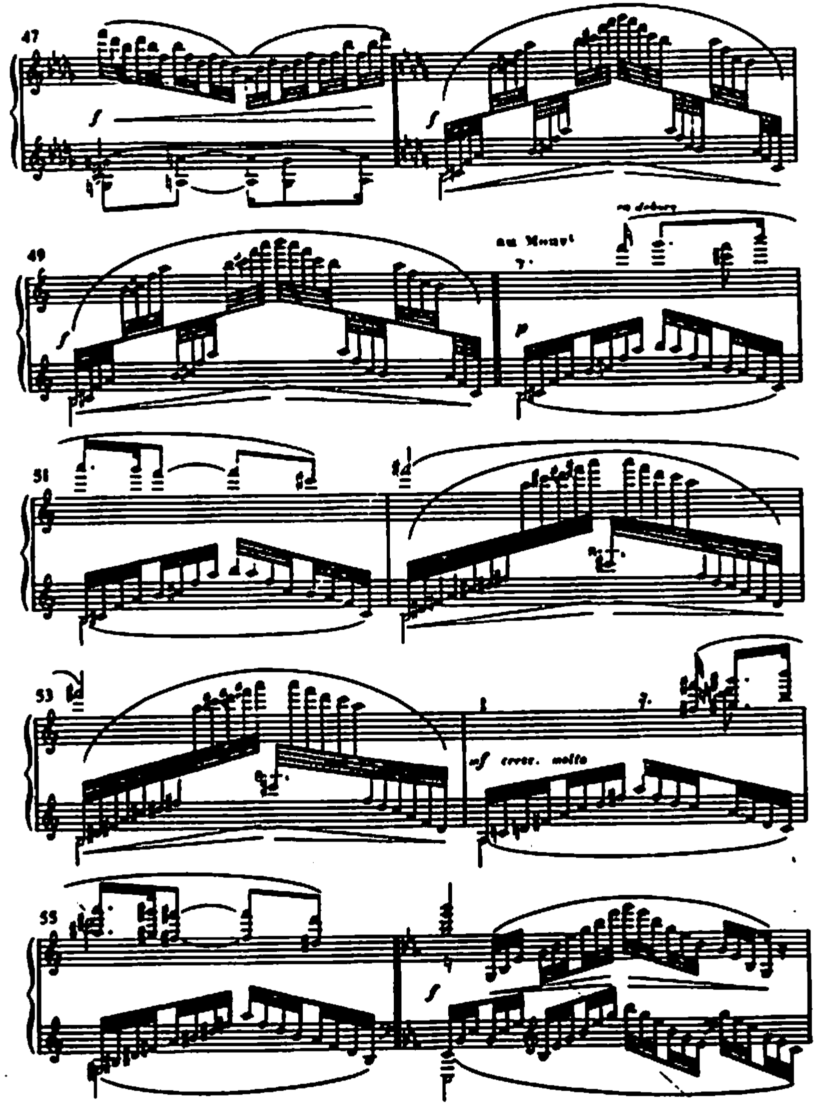
'Reflets dans l'eau' (*Images* of 1905)



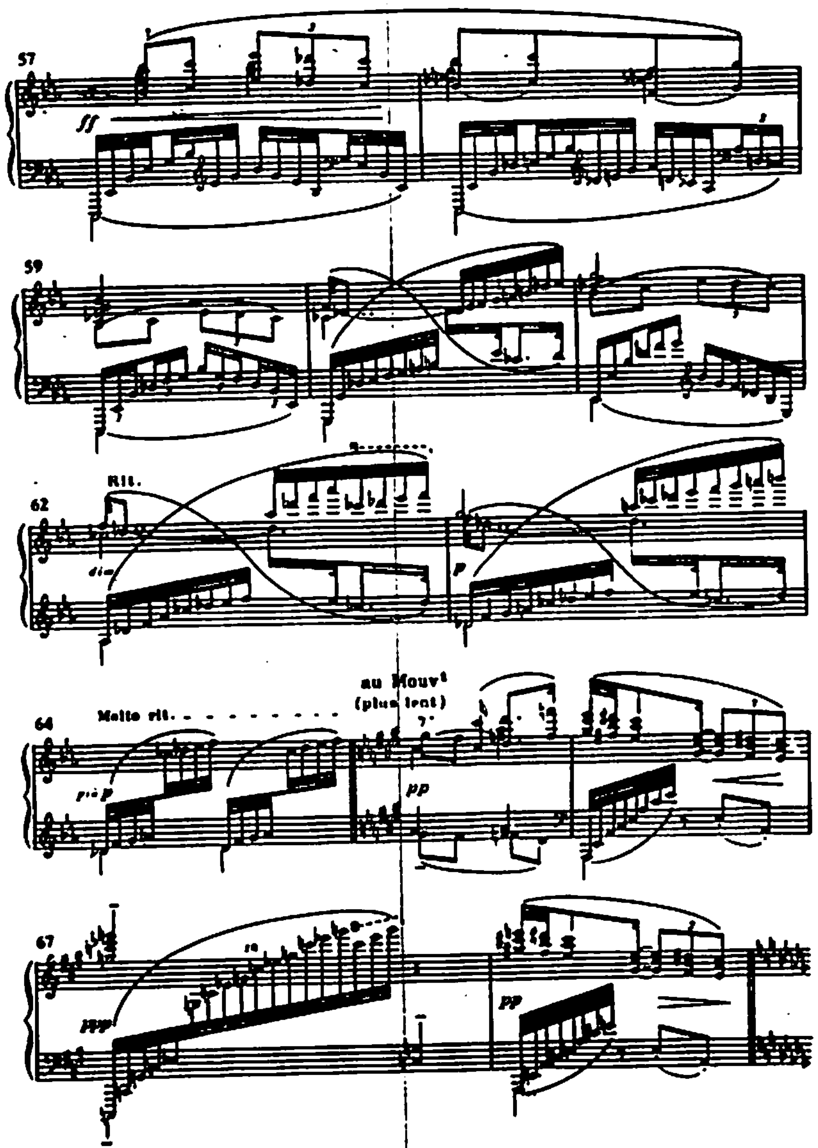



26
28
30
pp
32
pp
p
Rit.
pp
p
pp
35
au Mouvt
pp

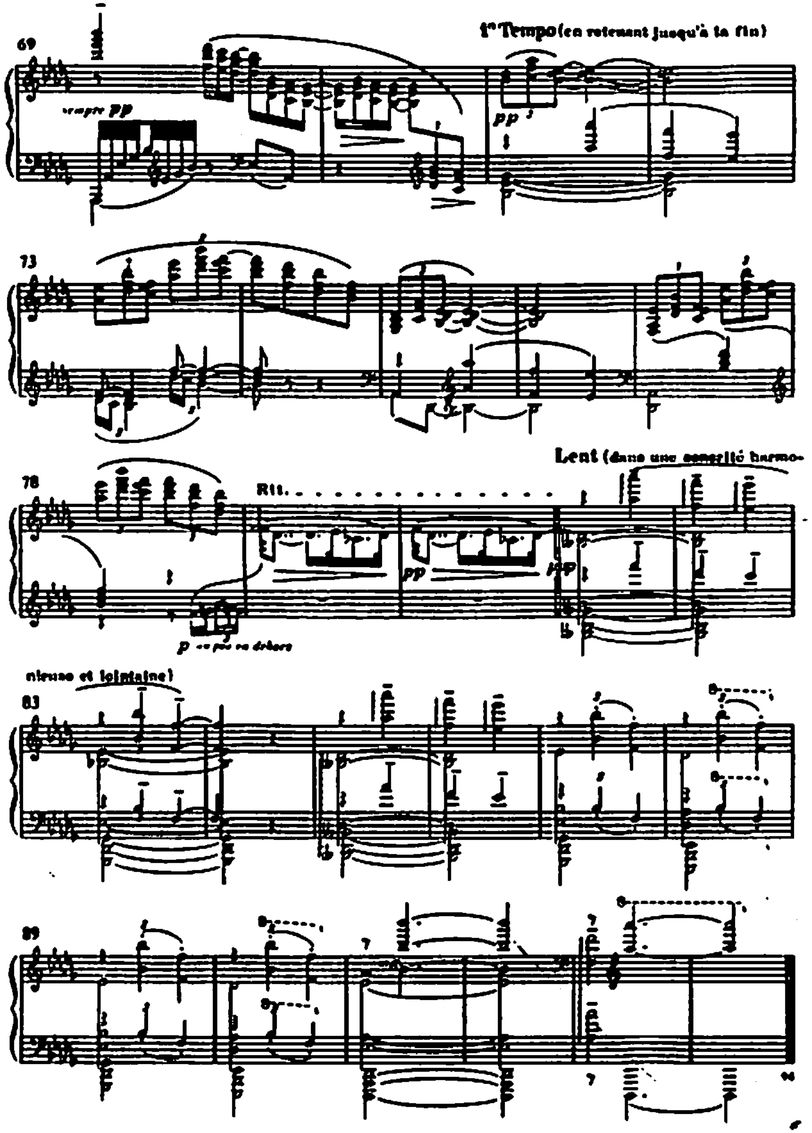

37
39
pp
41
43
En animant
p
45



47
49
au Mouvt
en dehors
51
53
cresc. molto
55



57
59
Rit.
62
dim.
Molto rit.
au Mouvt
(plus lent)
64
67

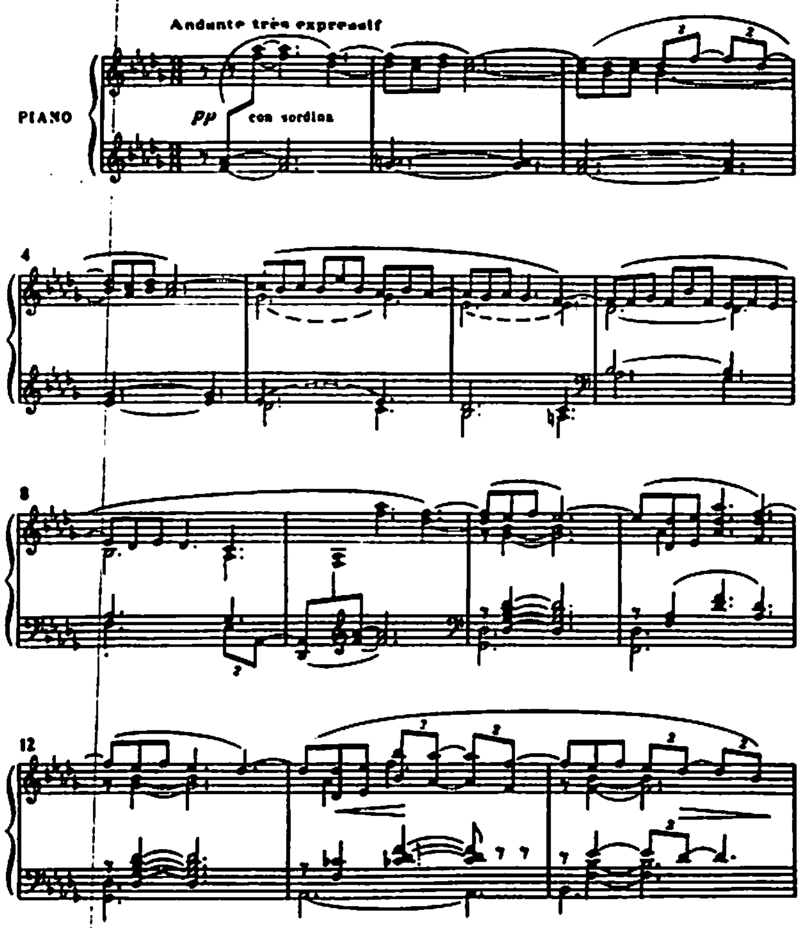


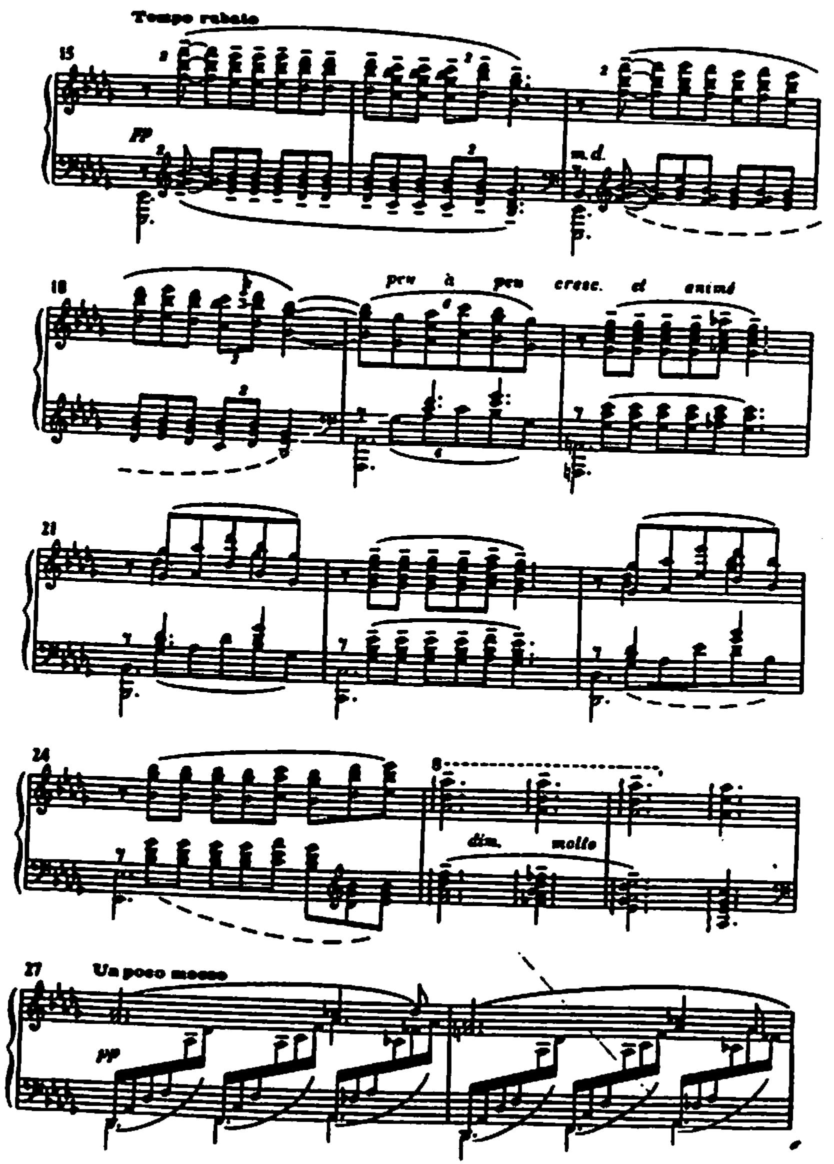
'Spleen' (*Ariettes oubliées*)

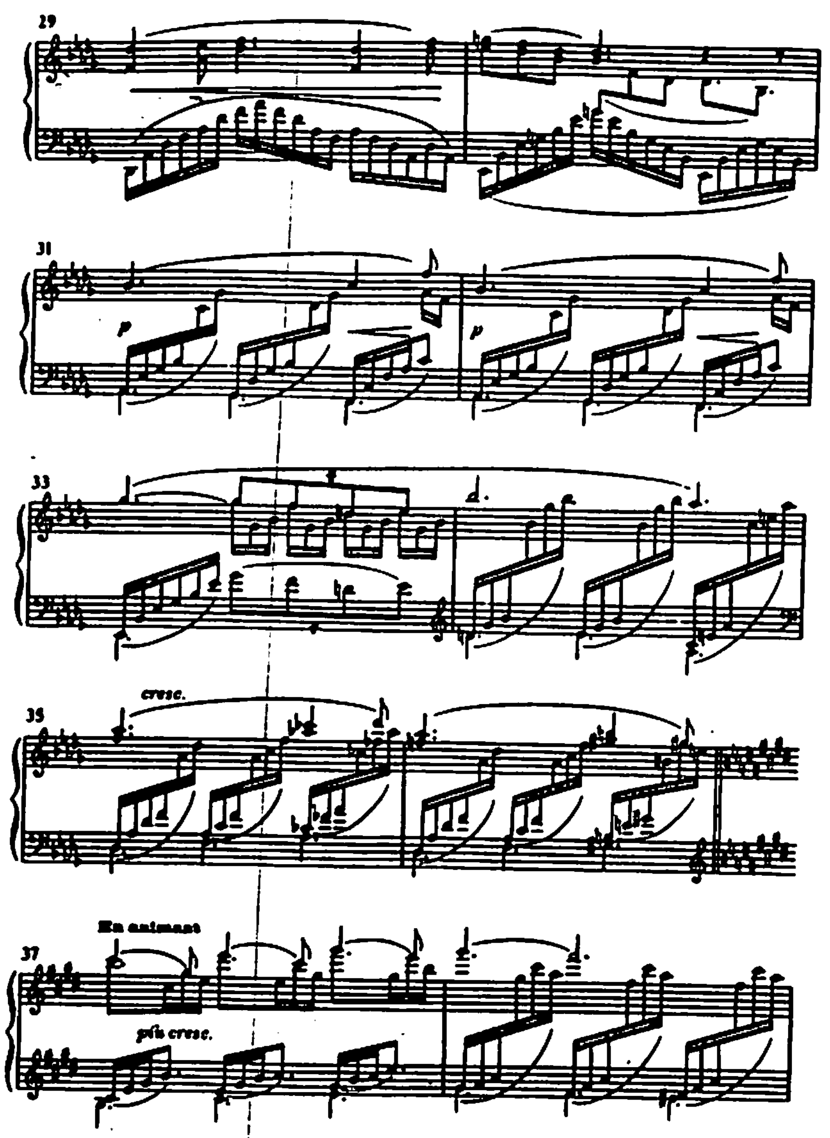


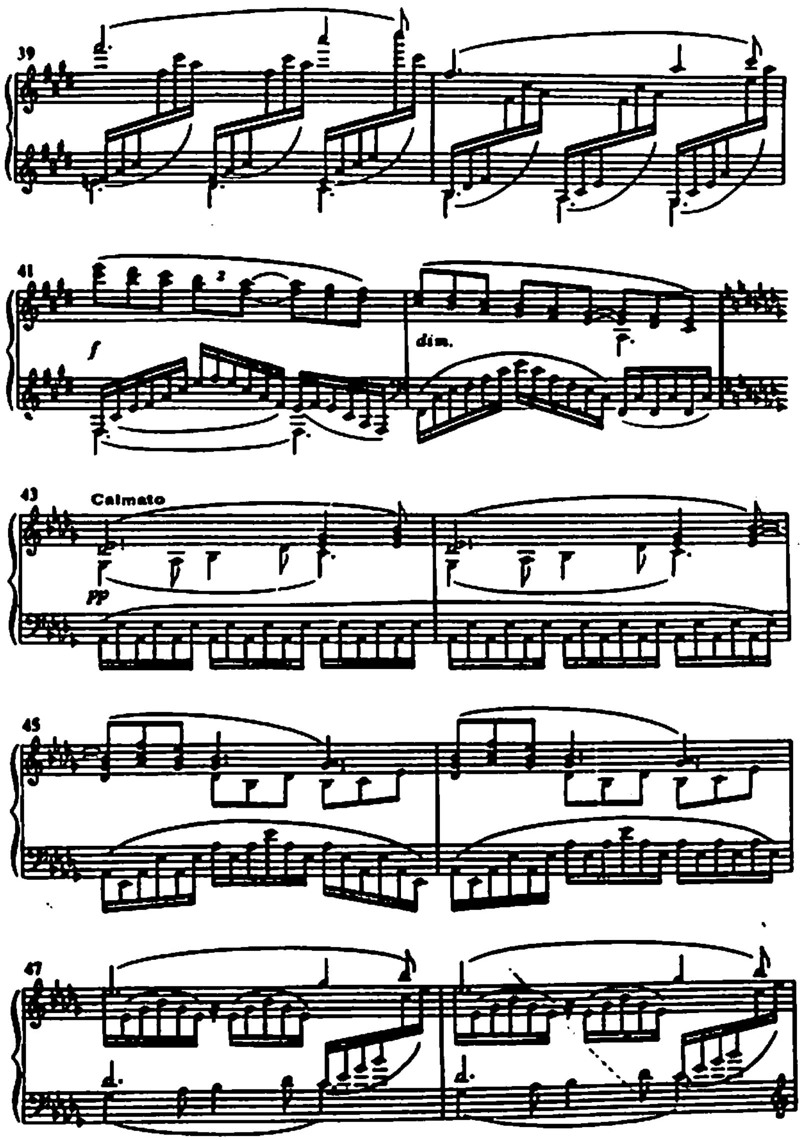


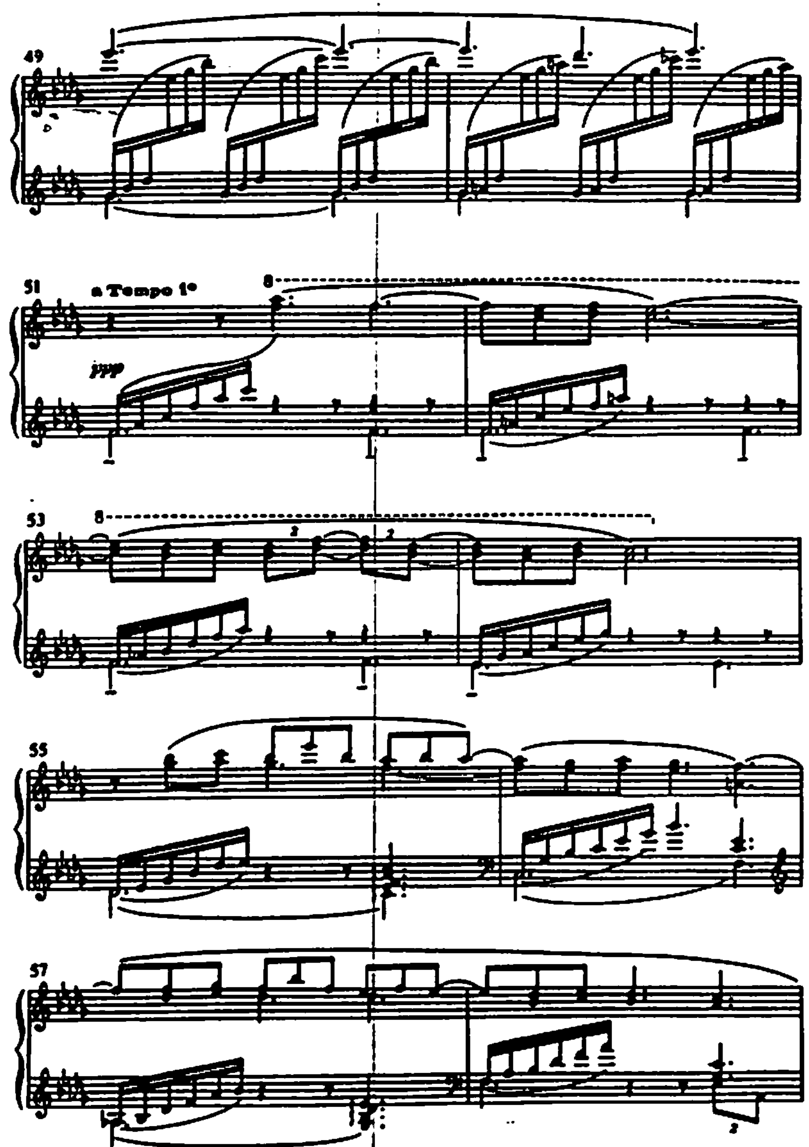
'Clair de lune' (*Suite bergamasque*)

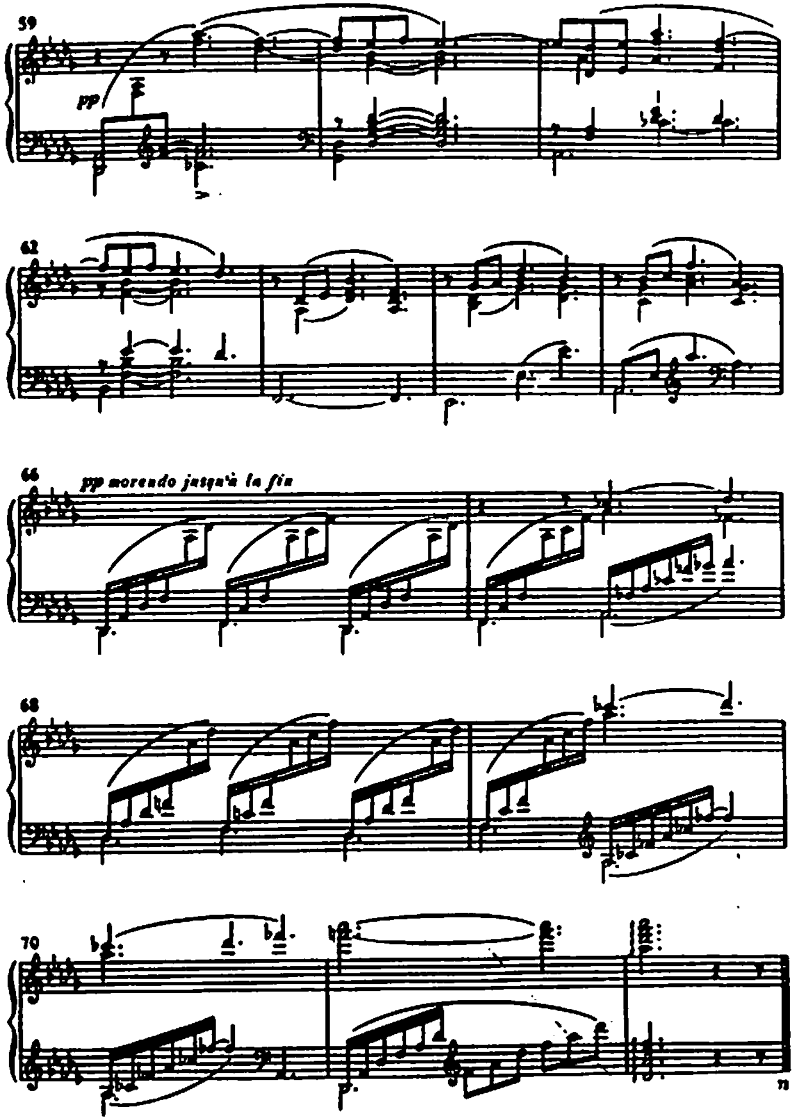



Tempo rubato
pp
m.d.
peu à peu cresc. et animé
dim.
molto
Un poco mosso
pp

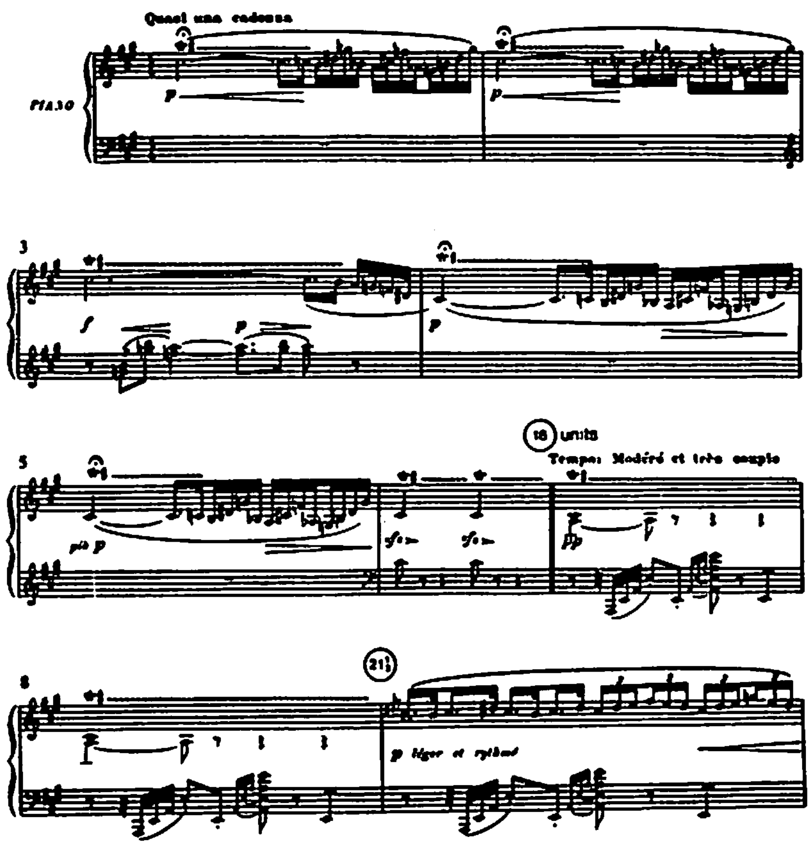

p
p
cresc.
En animant
plus cresc.

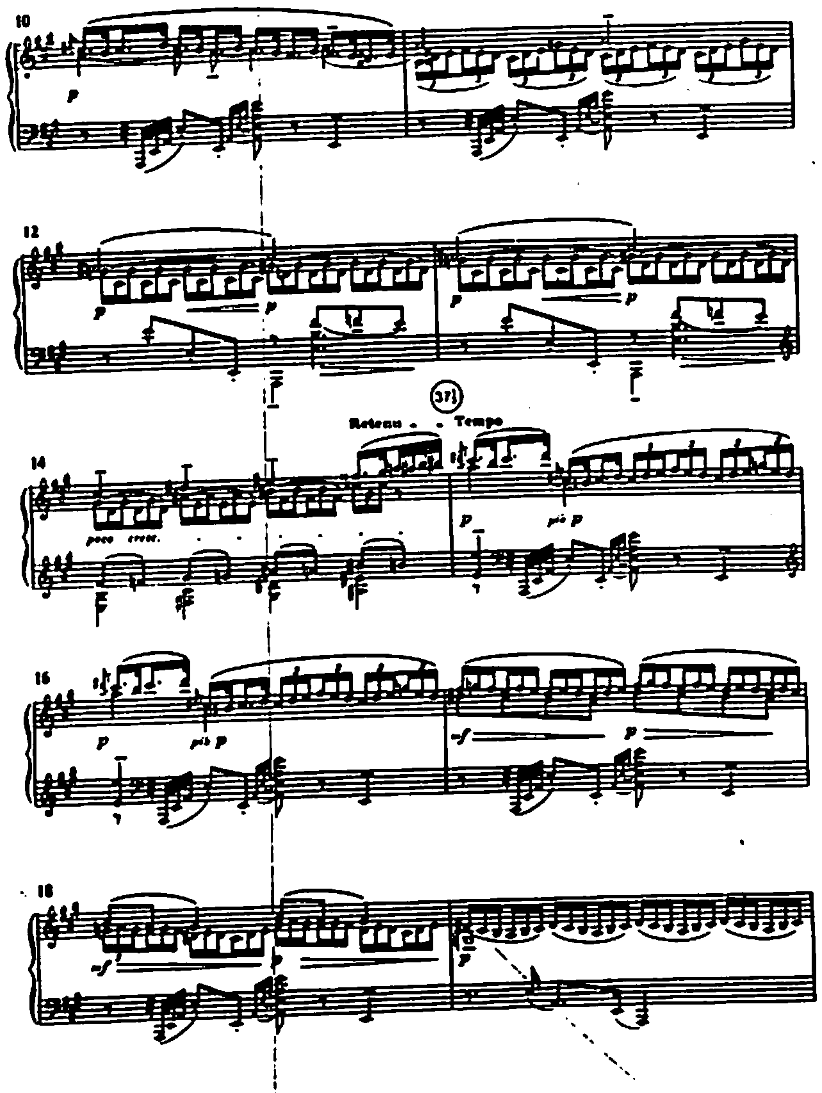

39
41
f
dim.
43
Calmato
pp
45
47

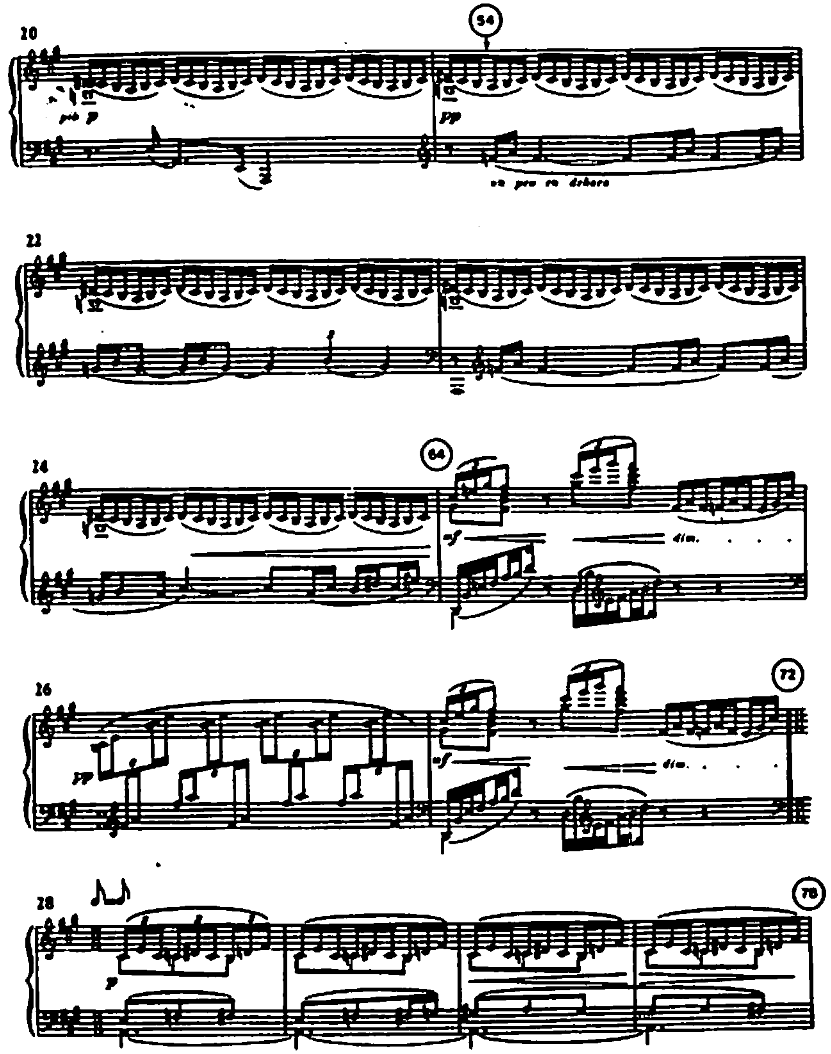

49
51
a Tempo 1°
ppp
8
53
55
57

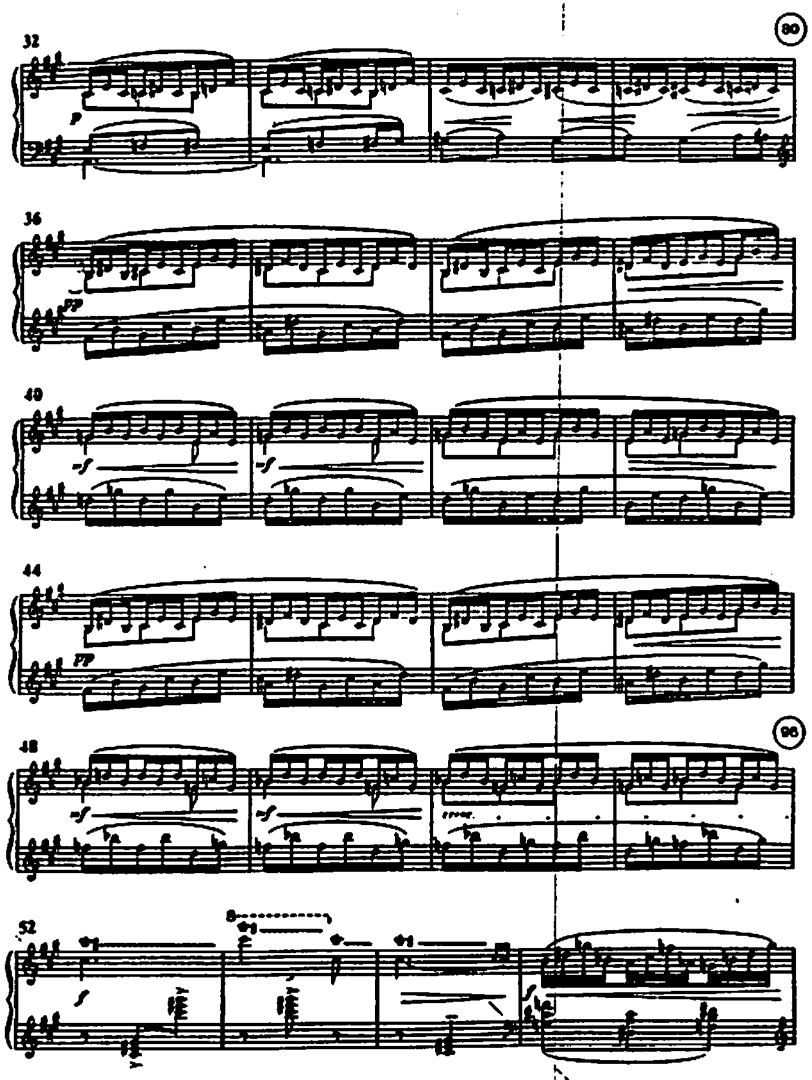


L'isle joyeuse

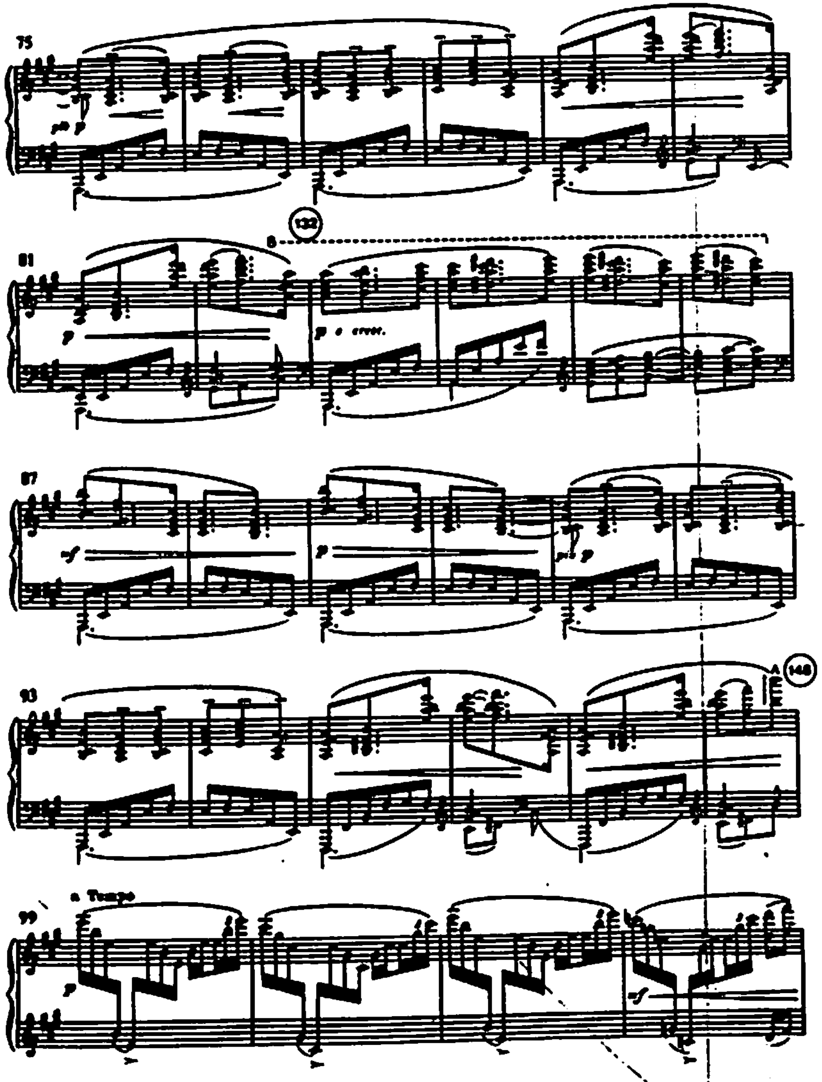


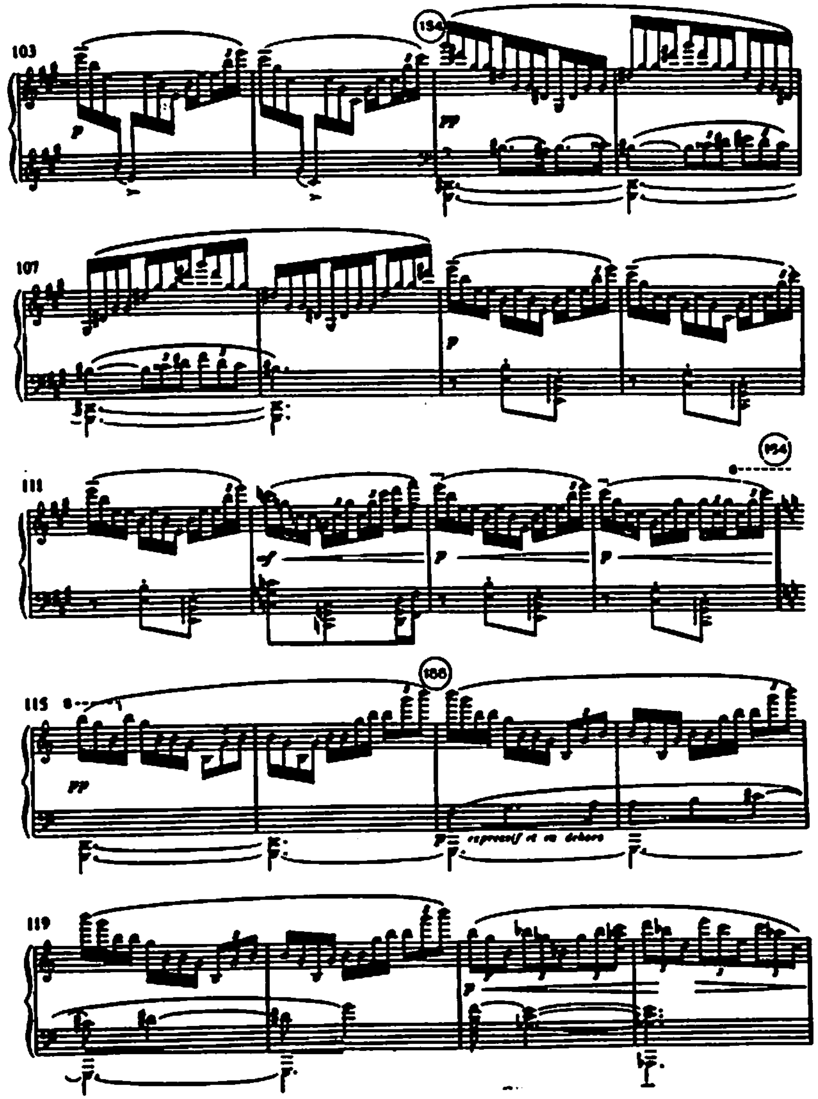

Retenu
Tempo
poco cresc.
più p
dim.

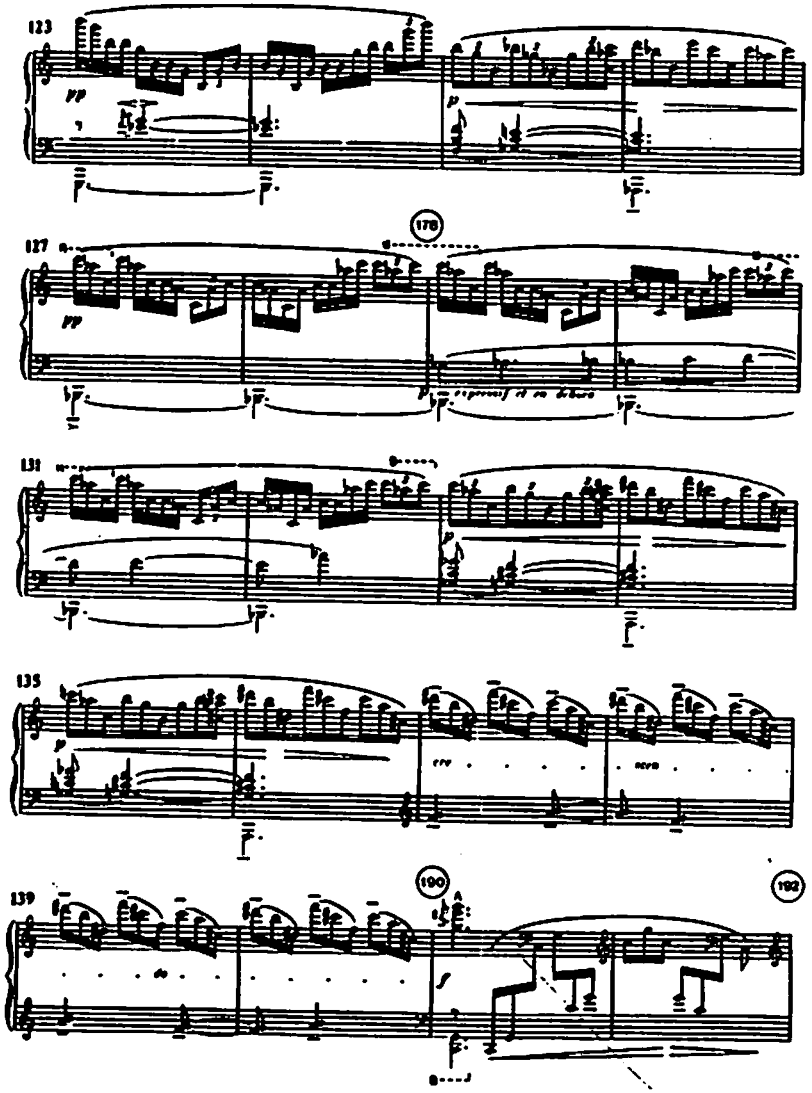

più p
pp
un peu en dehors
dim.

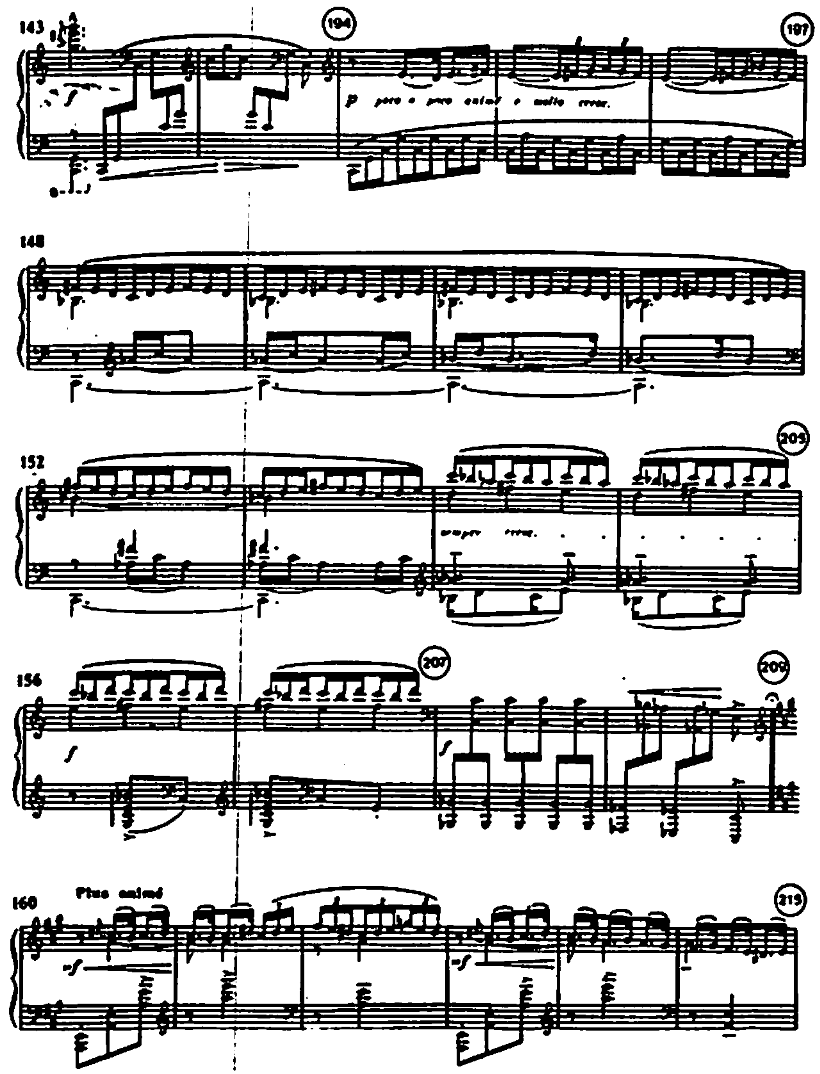

32
80
36
40
44
48
96
52
cresc.

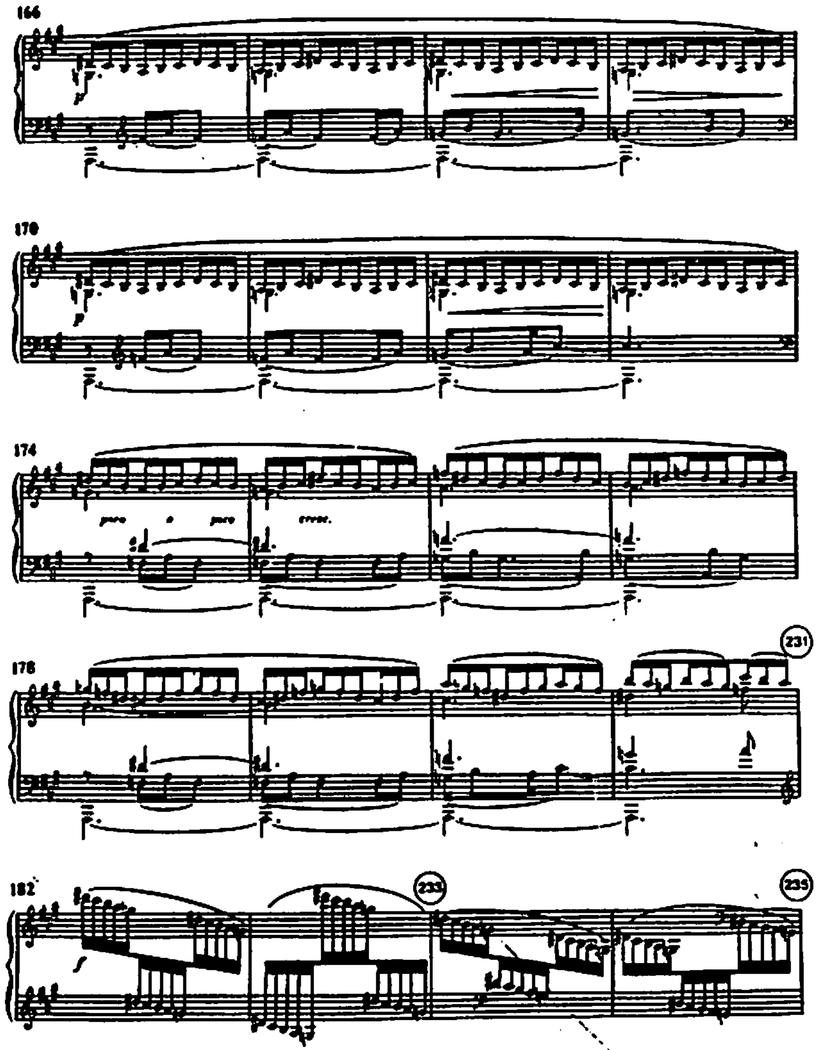

56
60
108
64
66
118
Un peu cédé. Molto rubato
p doucement et expressif
69

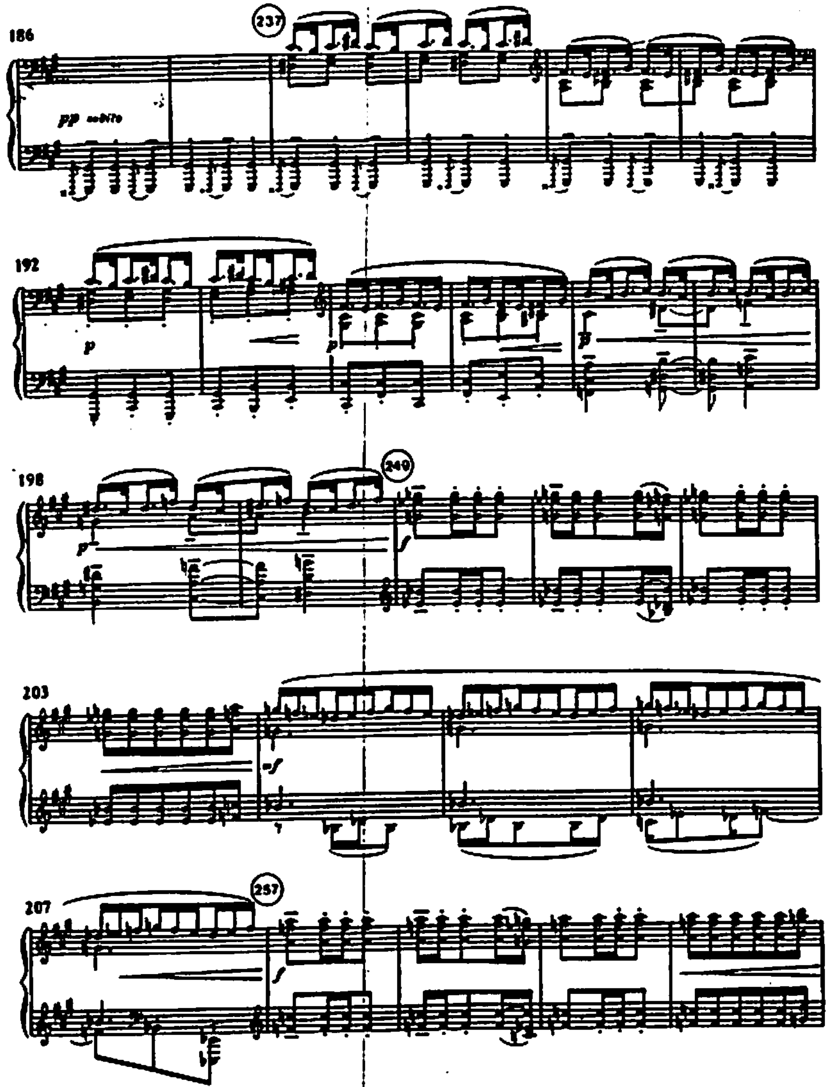

75
pp
p
81
132
p
p e cresc.
87
mf
p
più p
93
148
99
a Tempo
p
mf

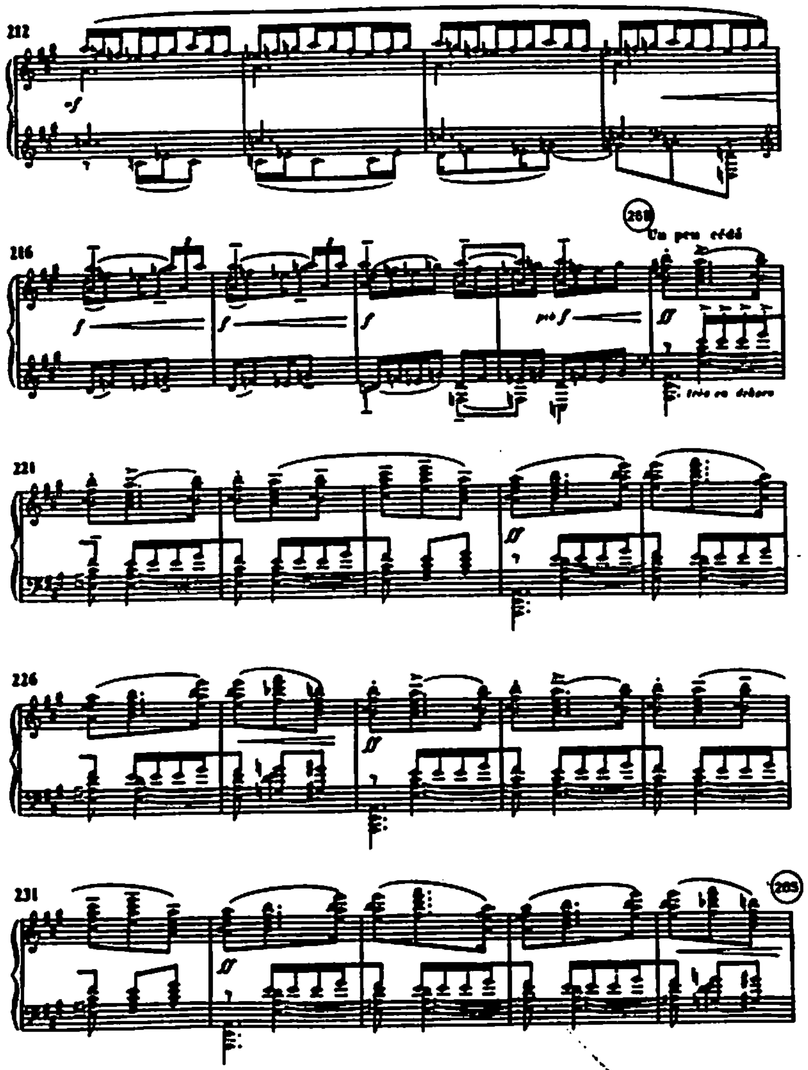

103
134
p
pp
107
p
111
154
mf
p
115
166
pp
p
espressif et en dehors
119
p

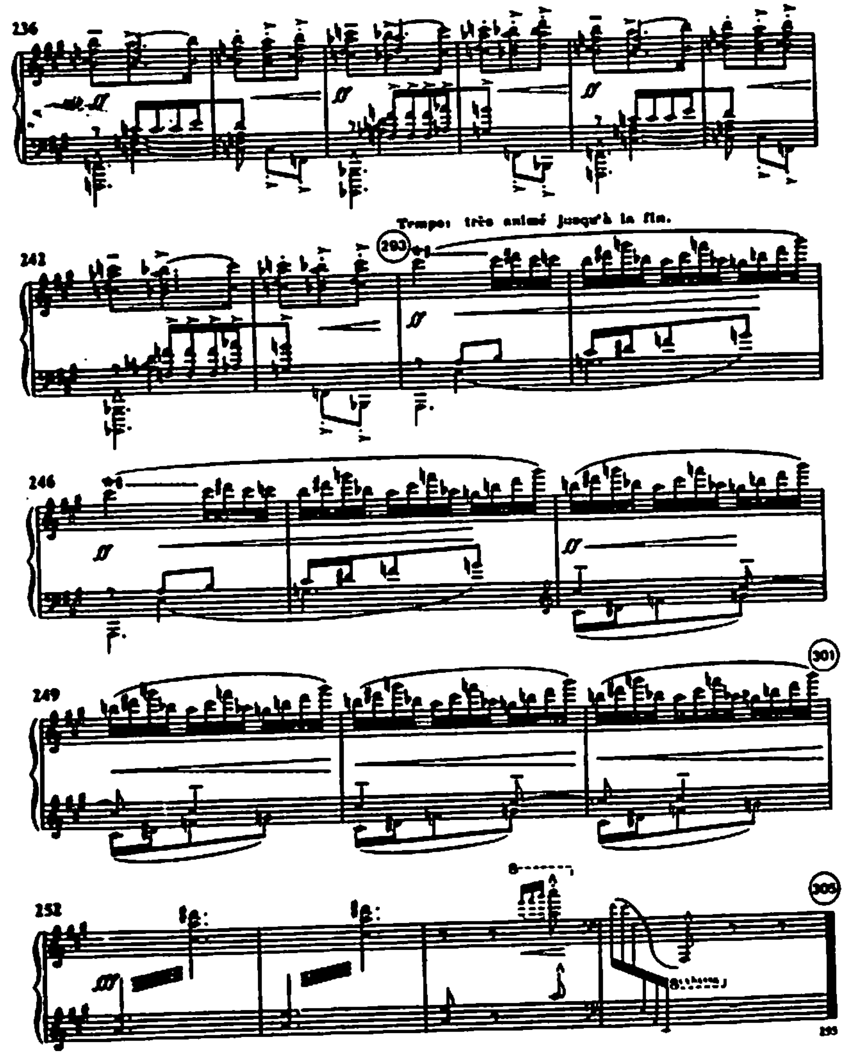

pp
p
espressif et en dehors
cre
scen
do
f


f
p poco a poco animé e molto cresc.
sempre cresc.
f
Plus animé


166
p
170
p
174
poco a poco
cresc.
178
231
182
f
233
235


186
237
pp subito
192
p
198
240
p
f
203
sf
207
257
f


212
216
Un peu cédé
très en dehors
221
226
231


236
242
Tempo: très animé jusqu'à la fin.
246
249
252

III._ Dialogue du vent et de la mer






18
Htb
Cor A.
1re Cl.
2de Cl.
1er et 2e Bons
3e Bon
C. Bon
Cors
Sourdines aux 4 Cors
Timb.
Gr. C.
Cymb.
T.-T.
pizz.
Div. en 3 arco
Div. arco


24
Htb
Cor A.
1re Cl.
2de Cl.
1er et 2e Bons
3e Bon
C. Bon
Timb.
Gr. C.
Cymb.
arco


30
44
à 3
3 Bons
C. Bon
Cors
1º
2º
3º
4º
Tromp.
1º Solo avec Sourdine
f expressif
3 Tromb.
Tuba
Timb.
Gr. C.
Cymb.
T.-T.
Div. en 3. (Sur la touche)
Div. en 3. (Sur la touche)
pizz.
Unis.
pizz.


38
45
Htb
Cor A.
Cl.
En LA
3 Bons
Cors
2º
4º
Tromp.
1º et 2º
avec Sourdine
Timb.
Gr. C.
Cymb.
T.-T.
Div.
Div.
Div.
arco
pizz.
arco
Unis.
Unis.
sur le chevalet
sur le chevalet
sur le chevalet
sur le chevalet


45
Gdes Fl.
Htb
Cor A.
Cl.
3 Bons
Cors
1r sans Sourdine
en dehors
3e sans Sourdine
en dehors
Tromp.
Timb.
Gr. C.
Cymb.
T.-T.


50
Gdes Fl.
Htb
Cor A.
Cl.
3 Bons
Cors
à 2
Tromp.
Timb.
sec
Gr. C.
Cymb.
T.-T.
Div.
Unis.
pizz.